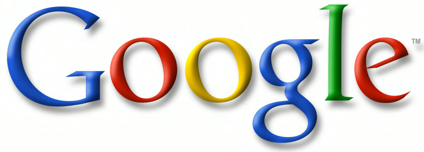
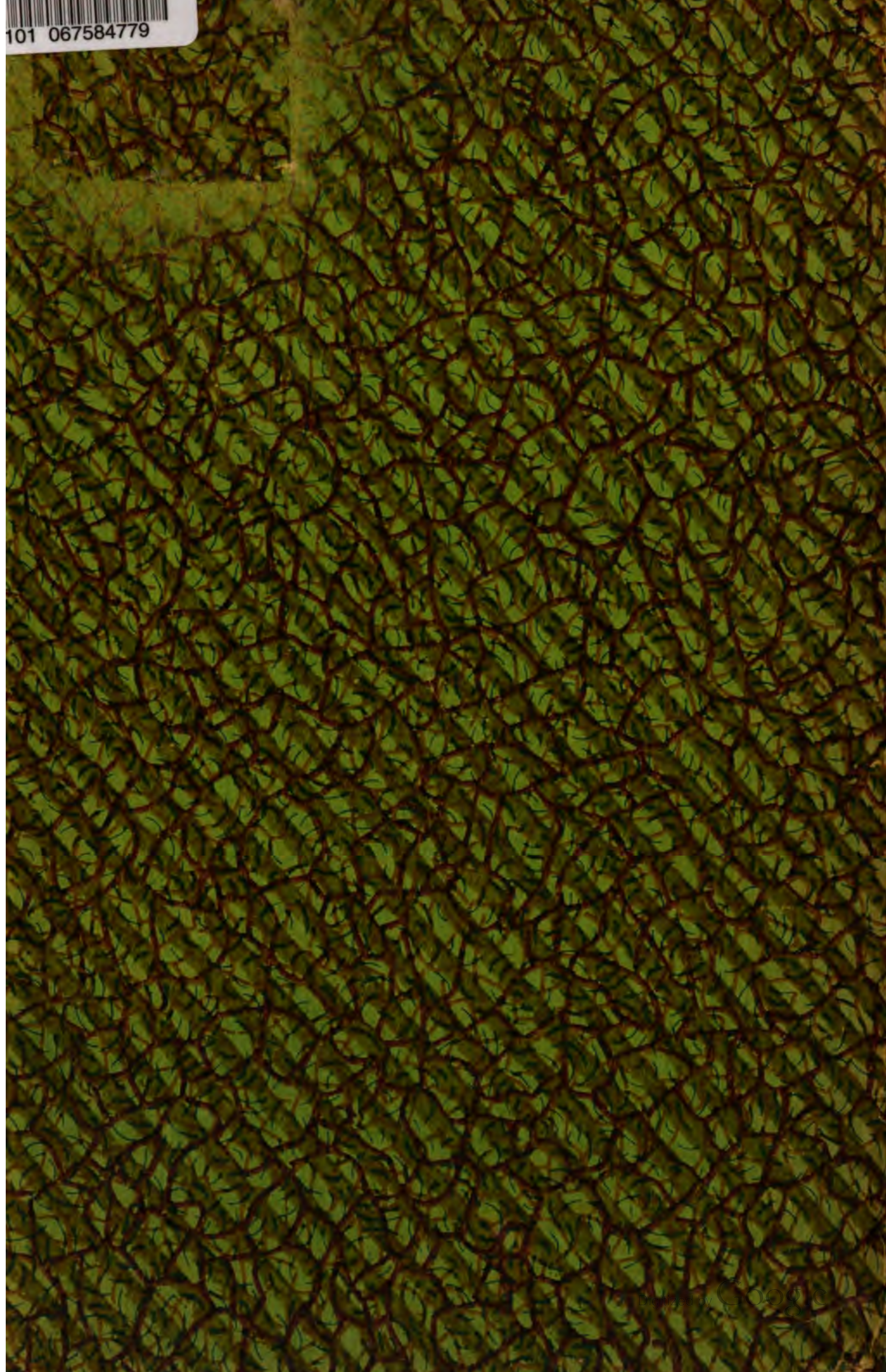




СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

для любителей искусства и старины.

МАЙ

1908.

ОГЛАВЛЕНІЕ

TABLE.

СТАРЫЕ ГОДЫ

НЕДОСМОТРЫ:

На стр. 298 (строка 5 снизу) и 299 (подпись) напечатано: Кудинова, Koudinoff,—просятъ читать: Козлова, Kozloff.

МАЙ

1908.

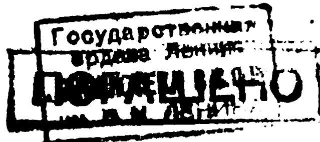
ОГЛАВЛЕНІЕ

TABLE.

СТАРЫЕ ГОДЫ

МАЙ

1908.


Государственная


[redacted]

КНИГА ИМЕЕТ: б10бр

Печатн. листов	Выпуск	1908 В перепл. един. соедин. №№ вып.	Таблиц	Карт	Иллюстр.	Служебн. №№	№№ списка и порядковый	1948 г.
9	1	2			9	4	113/424	


ПОГАШЕНО

[redacted]



№ 1. Украинскій коверъ.
(Кіевскій городской музей).

Tapis de l'Oukraïna, travaillé à la main.
(Musée de la ville de Kieff).



УКРАИНСКІЙ КОВЕРЪ.

(E. Kouzmine: Le tapis de l' Oukraïna).

Еще одна красивая отрасль народнаго творчества, которая съ каждымъ годомъ слабѣетъ и чахнетъ передъ побѣдоноснымъ шествіемъ дѣтищъ князя міра сего—бездушной всепоглощающей фабрики!

Всюду символъ—и торжествующій бархатный коверъ съ усатыми пашами или «макартовскимъ» букетомъ не тотъ же ли Грядущій Хамъ, о которомъ возвѣстилъ Мережковскій! Кто поборетъ звѣря сего, когда имя ему легіонъ и тысячи жизней связаны съ его существованіемъ, потому что онъ только часть огромнаго всепожирающаго тѣла?

Тотъ же коверъ, о которомъ я хочу сегодня писать—дитя одинокой мечты одинокаго труженика. Онъ появился, какъ появилась украинская пѣсня—веселая иль заунывная, полная любви и любованья къ родному небу, роднымъ «квіткамъ» или вся затканная преданьями далекой старины. Но князь міра сего не любитъ уединеннаго творчества, и пѣсня бѣжитъ изъ деревень, переплетается въ толстые фоліанты «сборниковъ народной пѣсни» и только изрѣдка конфузливо звенитъ подъ лѣпными потолками консерваторій въ годины особыхъ народныхъ праздненствъ, а украинскій коверъ послѣ многихъ скитаній и мытарствъ, если не сгніетъ на чердакѣ иль не очутится въ корзинѣ тряпичника, въ лучшемъ случаѣ окончитъ свой вѣкъ въ музеѣ, гдѣ оцѣнили и полюбили его *).

Впрочемъ, кое когда, въ медвѣжьихъ углахъ Малороссіи онъ еще напоминаетъ о себѣ. Въ полумракѣ старенькой церкви, среди кощунственныхъ реставрацій или еще болѣе кощунственныхъ иконъ машиннаго производства,—гдѣ нибудь въ углу подъ старой почернѣвшей иконой съ полуистлѣвшимъ надъ нею рушникомъ (полотенцемъ) вдругъ заласкаетъ глазъ свободная узорчатость красивыхъ пятенъ—это старый коверъ. То, разрѣзанный пополамъ, онъ дослуживаетъ свой вѣкъ, какъ попона для лошадей; то имъ обито сидѣніе дорожной брички.—Изрѣдка, зайдя къ старосвѣтской помѣщицѣ или «матушкѣ» богатаго прихода, увидишь коверъ во всей его былой красѣ. Онъ тутъ холеный, въ почетѣ. Краснощекая Гарпына каждую субботу моетъ его на рѣчкѣ. Но стоитъ вамъ обратить на него вниманіе, какъ хозяйка съ дѣланнымъ

*) Я говорю гл. обр. о Кіевскомъ Музеѣ Древностей и Искусствъ, гдѣ, благодаря неусыпной энергіи завѣдывающаго Н. Ѳ. Бѣляшевскаго, собрана богатая и рѣдкая коллекція украинскихъ ковровъ.



№ 2. Часть ковра изъ Кіевскаго городского музея. — *Fragment d'un tapis (Musée de la ville de Kieff).*

презрѣніемъ заладитъ «да это старье—ще отъ діда—не интересно». А попробуйте купить—за сотни не продастъ. И права. Помимо художественныхъ достоинствъ, украинскій коверъ цѣненъ и по своей добротности.

Весь изъ чистой шерсти, окрашенной немногими растительными красками, онъ по характеру ткани отчасти напоминаетъ такъ называемыя кавказскія плаяты или грубый гобеленъ.

Узоръ одинаковъ съ обѣихъ сторонъ и по типу рисунка можетъ быть раздѣленъ на четыре вида: 1—самый древній съ сильнымъ вліяніемъ восточнаго, главнымъ образомъ персидскаго орнамента, 2—церковный, 3—господскій, «панскій», и наконецъ 4,—характерно-народный.

Можно было бы упомянуть и о коврахъ, выдѣлываемыхъ нынѣ въ нѣкоторыхъ женскихъ монастыряхъ, но объ этомъ ужасѣ, прямомъ потомкѣ узорныхъ премій къ коробкамъ отъ папиросныхъ гильзъ—лучше не говорить.

Однимъ изъ типичнѣйшихъ образчиковъ ковровъ съ сильнымъ вліяніемъ Востока является очень старый и значительно пострадавшій коверъ со стилизованнымъ изображеніемъ звѣрей. Достаточно бѣглаго взгляда на эти притупленныя морды, на эти орнаментно закрученные хвосты съ утолщеніемъ на концѣ въ видѣ пальметки, на условныя ге-

ральдическія позы съ симметрично поднятыми лапами, чтобъ вызвать въ памяти подобныя же изображенія звѣрей въ Палатинской капеллѣ *), на южномъ порталѣ собора Юрьево-Подольскаго **) и другихъ произведеніяхъ искусства, созданныхъ подъ вліяніемъ Востока и главнымъ образомъ Персіи, гдѣ подобныя изображенія неоднократно встрѣчаются даже на сосудахъ—вазахъ, чашахъ, узкогорлыхъ бутылкахъ ***).

Чисто персидскимъ вкусомъ вѣетъ и отъ разбросанныхъ по всему полю изображеній птицъ и звѣрей, какъ видимъ на прекрасномъ коврѣ № 3. Въ своихъ стилизованныхъ цвѣтахъ онъ настолько приблизился къ древнему персидскому мотиву, названному Верманомъ «персидской пальметтой», что нельзя незадуматься—не простое ли это заимствованіе?



№ 3. Одинъ изъ ковровъ въ Кіевскомъ городскомъ музеѣ. *Un des tapis au Musée de la ville de Kieff.*

Также родственнымъ Востоку является мотивъ вазы съ цвѣтами. Конечно, категорически утверждать, что онъ непремѣнно заимствованъ, крайне рискованно. Цвѣты въ горшкахъ повсемѣстны и граціозный изгибъ живого гнущагося стебля въ связи со строгой неподвижностью сосуда могли одинаково приковать взоръ и восточнаго фантаста и любителя

*) См. «Живопись Палатинской капеллы въ Палермо». Изсл. А. А. Павловскаго. СПБ. 1890 г. Стр. 201.

**) «Русскія Древности». Изд. Уварова и Кондакова. Вып. VI, стр. 50.

***) См. Jacquemart, «Les merveilles de la céramique». Paris, 1884, vol. 1, page 224.

родныхъ цвѣтовъ Украины. Какъ бы то ни было—этотъ мотивъ съ полнымъ основаніемъ можно считать уже въ числѣ любимѣйшихъ, такъ какъ встрѣчается онъ не только на коврахъ, но и на рушникахъ и среди заставокъ старопечатныхъ книгъ, какъ, напримѣръ въ Патерикѣ Печерскомъ въ видѣ концовки, въ Львовскомъ евангеліи съ клише XVII—XVIII вѣка, въ служебникѣ Кіево-Печерскомъ, изданномъ при Иннокентіи Гизелѣ и мн. друг.

При этомъ же не лишне замѣтить, что мотивъ этотъ чаще всего попадается на коврахъ, носящихъ вліяніе «панскаго» вкуса. Вотъ напр. коверъ № 4—форма вазъ, высокая, прямая, обстриженные пудели въ лѣвомъ углу такъ и переносятъ насъ въ помѣщичій домъ 30—40-хъ годовъ...

«Стонетъ сизый голубочекъ»...

Дребезжитъ бабушкинъ клавесинъ...

Тѣмъ же духомъ вѣетъ и отъ ковра съ сентиментальной ленточкой въ бордюрѣ, и отъ огромнаго ковра, гдѣ жеманные букеты окаймлены безконечной и прихотливой гирляндой цвѣтовъ и лентъ.

Ваза съ цвѣтами служитъ главнымъ орнаментнымъ мотивомъ ковра № 1, носящаго уже нѣкоторые слѣды церковнаго характера (въ данномъ случаѣ—буква съ титломъ). Типичнымъ же и очень интереснымъ образчикомъ ковровъ этой группы является небольшой коверъ съ виноградным орнаментомъ (№ 7), который можетъ быть также признанъ однимъ изъ любимѣйшихъ мотивовъ южно-русской и притомъ именно церковной пластики.

Какъ появилась у насъ виноградная лоза—съ Востока или Запада—рѣшить довольно трудно. Принадлежность Діонисическаго культа, она естественно вплела свой красивый узоръ и въ порожденныхъ имъ произведеніяхъ искусства.

Вмѣстѣ со многими символами языческой древности она перекочевала затѣмъ подъ темные своды христіанскихъ катакомбъ, какъ граціозное олицетвореніе Самого Спасителя. «Азъ есмь виноградная лоза, а Отецъ Мой виноградарь» (Іоаннъ XV—1).

Сравненіе было слишкомъ ясно выражено, образъ слишкомъ красивъ, чтобы художники не использовали его, и виноградная лоза вмѣстѣ съ торжествующимъ христіанствомъ вновь расправляетъ свой гибкій стволъ въ произведеніяхъ церковнаго искусства, распускается капителью готическихъ храмовъ, змѣится узорнымъ фризомъ, обвиваетъ колонны, вьется на рамахъ Мадонны Возрожденія.

Но особенно полюбилась она Украинѣ. Еще и теперь можно встрѣтить множество грубыхъ и наивныхъ изображеній Христа, выжимающаго изъ грозди сокъ въ чашу. Разверните красивыя старопечатныя книги нашей эпохи Возрожденія, т. е. средины XVII и первой половины XVIII вѣка: въ ихъ пышныхъ выходныхъ листахъ, узорныхъ заставкахъ виноградная лоза является преобладающимъ мотивомъ; то же можно сказать и относительно издѣлій чеканныхъ, лѣпныхъ и въ особенности рѣзьбы по дереву.

Такъ какъ послѣдняя послужитъ темой отдѣльной статьи, я пока приведу въ примѣръ лишь царскія врата XVII вѣка изъ разобранной



№ 4. Украинскій коверъ.
(Кіевскій городской музей).

Tapis de l'Oukraïna, travaillé à la main.
(Musée de la ville de Kieff).



№ 5. Одинъ изъ ковровъ въ Кіевскомъ городскомъ музеѣ. *Un des tapis au Musée de la ville de Kieff.*

Введенской церкви въ г. Ловелѣ, выставленныя во время XI археологическаго съѣзда въ Кіевѣ *).

Неудивительно поэтому, что тотъ же мотивъ встрѣчаемъ и въ коврахъ, предназначенныхъ для украшенія церквей, если только онъ не замѣняется болѣе простымъ, чисто геометрическимъ узоромъ креста (см. внутренній бордюръ того же ковра).

Но наиболѣе интересными для опредѣленія характера украинскаго стиля являются тѣ ковры, гдѣ невозможно или, по крайней мѣрѣ, очень

*) Снимки съ нихъ приложены къ моей статьѣ о съѣздѣ въ «Искусствѣ и Худ. Промышленности» № 14 и въ «Кіевск. Старинѣ», Май 1900 г.



№ 6. Часть ковра изъ собранія Е. М. Кузьмина въ Кіевѣ. — *Fragment d'un tapis. (Collection de M-r Kouzmine à Kieff).*

трудно уловить иноземное вліяніе; эти ковры по справедливости могутъ считаться образчиками вполнѣ самостоятельнаго мѣстнаго народнаго творчества.

Здѣсь мы встрѣчаемся (по крайней мѣрѣ въ лучшихъ образцахъ) почти исключительно со стилизованнымъ растительнымъ узоромъ. При этомъ можно намѣтить два типа: одинъ—когда узоръ ритмически повторяетъ отдѣльные мотивы, разбрасывая ихъ по фону (красивый коверъ № 2); другой съ узоромъ сплошнымъ, непрерывнымъ.

Въ этомъ послѣднемъ сказывается характерная особенность украинской народной орнаментики—необычайная, я сказалъ бы варварская, независимость. Художникъ какъ будто и не задумываетъ узора, а, приступивъ къ работѣ, ткетъ, что придетъ въ голову — лишь бы не было пустого мѣста. Природа ему даетъ лишь идеи, мотивы, но отнюдь не подчиняетъ его своей неумолимой, трезвой логикѣ.

Посмотрите коверъ № 8. Средняя часть начинается внизу со стилизированнаго цвѣтка земляники. Только, вопреки здравому смыслу, вмѣсто корня—зеленый листъ, листья же идутъ непосредственно отъ розоваго бакета, а самый цвѣтокъ вдругъ, совершенно неожиданно превращается въ звѣзду. А вмѣстѣ съ тѣмъ сколько художественной чуткости сказалось въ этомъ умѣніи сочетать полную, даже необузданную свободу творчества съ холоднымъ закономъ симметріи: правая сторона не является точнымъ повтореніемъ лѣвой, но архитектурное равновѣсіе всей композиціи все же не нарушено.

А на иныхъ уже совершенно невозможно уловить даже намекъ на общій планъ—цвѣты, листья, стебли, даже отдѣльные, словно оторванные лепестки сплетаются, вьются безконечной красочной грезой, наивной и причудливой, какъ тихій отдаленный напѣвъ.

Но особенно дерзостной независимостью отличается коверъ № 6. Всѣ мотивы заимствованы съ узоровъ восточныхъ—текинскихъ или



№ 8. Украинскій коверъ.
(Собраніе Е. М. Кузьмина въ Кіевѣ).

Tapis de l'Oukraïna travaillé à la main.
(Collection de M-r Kouzmine à Kieff).



№ 7. Коверъ изъ собранія Е. М. Кузьмина въ Кіевѣ. — *Tapis de l'Oukraine. (Collection de M-r Kouzmine à Kieff)*

кавказскихъ, но какъ! Въ общихъ чертахъ намѣтивъ главный узоръ, художникъ всѣ оставшіяся свободныя мѣста наполнилъ какой то окрошкой изъ восточныхъ орнаментныхъ мотивовъ, изрѣзанныхъ, исковерканныхъ,—словно по нимъ прошлась разудалая казацкая сабля. Дико—и все же удивительно красиво.

Очеркъ былъ бы не полонъ, еслибъ я не сказалъ хоть нѣсколько словъ относительно красокъ. Хотя украинскій коверъ представляетъ въ этомъ отношеніи необычайное богатство сочетаній, но внимательный глазъ и тутъ уловитъ нѣкоторые излюбленные тона.—Отличительной чертой лучшихъ и болѣе древнихъ образчиковъ, въ большинствѣ случаевъ, является удивительно красивый золотистый фонъ—то, что французы называютъ vieil or. Таковы фоны ковровъ №№ 2 и 3; позднѣе его замѣняетъ

черный цвѣтъ, который нужно считать наиболѣе обычнымъ, о чемъ свидѣтельствуютъ ковры №№ 1 и 4. Зачастую при этомъ фонъ затканъ нитками разныхъ оттѣнковъ, сбивающихся на коричневый. Случайное ли это явленіе или результатъ сознательной воли художника—рѣшить, конечно, невозможно; фонъ пріобрѣтаетъ чисто акварельную зыбкость, оживаетъ, теряетъ мертвую неподвижность.

Кромѣ золотистаго и чернаго попадаются и другіе цвѣта—бѣлый, сѣрый, голубой, песочный, чаще—коричневый.

Въ самомъ орнаментѣ, особенно позднѣйшемъ, красный цвѣтъ является преобладающимъ; за нимъ слѣдуютъ зеленый, желтый, бѣлый.

Золотистый фонъ старыхъ ковровъ расцвѣчивался синимъ, бѣлымъ, порой и чернымъ орнаментомъ. Вообще чистые цвѣта преобладаютъ, составные же и переходные, какъ оранжевый, фіолетовый, сѣрый почти не встрѣчаются.

Нельзя не упомянуть и о попыткахъ, къ сожалѣнію еще рѣдкихъ, возродить въ первобытной художественной чистотѣ эту благородную отрасль прикладного искусства. Въ этомъ отношеніи обращаютъ на себя вниманіе работы ткацкой школы княгини Н. Г. Яшвиль въ ея имѣніи Сунки, и нужно надѣяться, что основанное въ Кіевѣ кустарное общество, положившее уже не мало труда, знанія и вкуса въ дѣлѣ возрожденія характернаго народнаго искусства, обратитъ серьезное вниманіе и на украинскій коверъ, тщательно сохранивъ первобытную чистоту его своеобразнаго стиля.

Малое, вѣдь,—только отраженіе великаго, и всякій, кому дорого развитіе нашего національнаго самосознанія въ наиболѣе благородномъ и высокомъ его проявленіи—въ творчествѣ, не можетъ не пожелать отъ всей души снова увидѣть нашъ народный украинскій коверъ въ быломъ почетѣ, былой красѣ, радуя глазъ узорной прелестью родныхъ украинскихъ «квітков». — Сильное дерево растетъ лишь изъ родной земли.

Е. Кузьминъ.





«ОТДѢЛЕНІЕ ИМПЕРАТОРСКАГО РОССІЙСКАГО ИСТОРИЧЕСКАГО МУЗЕЯ—МУЗЕЙ ПЕТРА ИВАНОВИЧА ЩУКИНА» И НОВѢЙШІЯ ЕГО ПРІОБРѢТЕНІЯ.

(E. Korsch: Les dernières acquisitions du Musée P. I. Stschoukine à Moscou).

Одно изъ самыхъ крупныхъ русскихъ частныхъ собраній—Музей П. И. Щукина въ Москвѣ, по широтѣ содержанія, по количеству и качеству хранящихся въ немъ предметовъ, заслуживаетъ живого интереса и серьезнаго вниманія со стороны не только тѣхъ или другихъ спеціалистовъ, но и широкихъ слоевъ публики.

Ядромъ Музея, его главнымъ и наиболѣе замѣчательнымъ отдѣломъ является собраніе древностей русскихъ, а также хотя и иностранныхъ, но такъ или иначе связанныхъ съ Россіею, т. е. или сдѣланныхъ для Россіи, или ввезенныхъ въ нее и въ ней употреблявшихся. Громадное большинство этихъ рѣдкостей относится къ XVII, XVIII и первой четверти XIX вѣковъ. Этотъ отдѣлъ занимаетъ или, лучше сказать, переполняетъ собою весь, такъ называемый, Старый Музей.

Но много интересныхъ предметовъ, за недостаткомъ мѣста, еще лежатъ скрытыми отъ глазъ. Къ сожалѣнію, надо сказать, что и изъ доступныхъ для обозрѣнія вещей—многое пропадаетъ вслѣдствіе крайней скученности предметовъ и отсутствія поэтому какой либо систематичности въ ихъ размѣщеніи.

Длиннымъ, съ верхнимъ свѣтомъ, подземнымъ туннелемъ, заставленнымъ старыми деревянными и желѣзными предметами обихода, Старый Музей связанъ съ другимъ, значительно большимъ зданіемъ; это—Новый Музей, и онъ же жилой домъ.

Здѣсь помѣщается собраніе портретовъ, восточный отдѣлъ и картинная галерея, гравюры, рукописи и замѣчательная библіотека.

Весною 1905 г. П. И. Щукинъ принесъ въ даръ свое собраніе, со всѣми постройками и землею, Императорскому Историческому Музею. Сдѣлавшись изъ частнаго достоянія общественнымъ, Музей не утратилъ своего прежняго характера: П. И. Щукинъ остался его пожизненнымъ владѣльцемъ и по прежнему продолжаетъ свое любимое дѣло,—по прежнему выходятъ Щукинскіе сборники, а Музей постоянно обогащается новыми пріобрѣтеніями, и въ «Отдѣленіе Императорскаго Историческаго Музея» поступило по разнымъ его отдѣламъ уже еще нѣсколько сотъ предметовъ.

Изъ всей массы этихъ послѣднихъ пріобрѣтеній обращу вниманіе только на нѣсколько наиболѣе выдающихся по своему художественно-историческому значенію.

На первое мѣсто въ отдѣлѣ русскихъ древностей надо поставить водосвятную чашу, по своей выдержанности, техникѣ и сохранности представляющую рѣдкій памятникъ русскаго искусства половины XVII ст. Чаша вѣситъ 12 ф. 93 зол. и сдѣлана изъ серебра; орнаментированныя ея части вызолочены; травной орнаментъ очень типиченъ для своего времени и отлично выполненъ двумя различными техническими пріемами—гладкою рѣзьбою и обронною манерою. Первый изъ нихъ заключается въ томъ, что контуры рисунка обведены рѣзцомъ, середина же остается гладкою; чтобы еще болѣе выдѣлить рисунокъ, «поле» или фонъ покрывали точечками, черточками, кружочками и т. п., т. е. гильошировали или «канфарили», говоря стариннымъ техническимъ терминомъ. При второмъ пріемѣ контуры рисунка обсѣкались, «поле» дѣлалось выемчатымъ или углубленнымъ, такъ что рисунокъ рельефно выступалъ на немъ. Гладкую рѣзьбу мы видимъ въ травномъ орнаментѣ самой чаши; обронная манера примѣнена мастеромъ для травъ стояна и поддона. На днѣ чаши была круглая «мишень», которая прикрывала клепки, скрѣпляющія чашу съ стояномъ, а съ другой стороны служила и цѣлямъ украшенія; вѣроятно, она была чеканная вызолоченная.

По верхнему краю чаши идетъ «вкладная» надпись вязью: «Лѣто 7150-го (1642) бояриня Семенова жена Васильевича Головнина Ульяна Өедоровна дала сию чашу на Тулу в монастырь Ивана Предтечи по отце своем князе Федоре Юревиче Веригине Волконском и по матери своеи княгине Марье иноке схимнице Марине и по брате своем и по себе и по своих родителех по князе Тарасе по князе Стефане убиенном иноке схимнике Аврамие по князе Өилимоне убиенном иноке схимнике Өеоктисте по князе Маркеле убиенном по князе Назарие по сестрѣ княжне Анне по князѣ Иосиѳѣ убиенном и по Стефане в вѣчных благъ наслѣдие».

Надпись интересна въ томъ отношеніи, что представляетъ собою какъ бы отрывокъ изъ семейнаго синодика служилаго боярскаго рода.

Другой памятникъ подобнаго рода—серебряное, мѣстами вызолоченное и расчеканенное кадило. Чаша его и кровля «ложчатыя», причемъ 5 ложковъ оставлены гладкими, а пять, чередующихся съ ними, вызолочены и покрыты чеканнымъ травнымъ орнаментомъ хорошаго, сложнаго рисунка; всѣ расчеканенныя части кадила и барабанъ, на которомъ стоитъ куполъ, вызолочены. На гладкихъ ложкахъ кровли сдѣланы рѣзьбою съ золоченіемъ небольшія розетки, лепестки которыхъ прорѣзаны насквозь для доступа воздуха въ кадило; на гладкихъ ложкахъ чаши расположено по круглому нарѣзному и золоченому «клейму» съ надписью въ нихъ: «лѣта 7185 (1677-го) году мѣсяца апрѣля въ 29 день здѣлано сие кадило тъщаніемъ аѳанасевецкаго игумъна Селивестра». Поддонъ кадила дѣлится также на 10 плоскихъ ложковъ, изъ нихъ пять расчеканены подобными же травами, а на пяти вычеканено по ромбическому золоченому клейму съ надписью въ нихъ: «дух святый снидетъ на тя и сила вышняго осѣнитъ тя».



Водосвятная чаша XVII вѣка.
(Музей П. И. Щукина въ Москвѣ).

Bénitier en vermeil.
(Musée P. I. Stschoukine à Moscou).



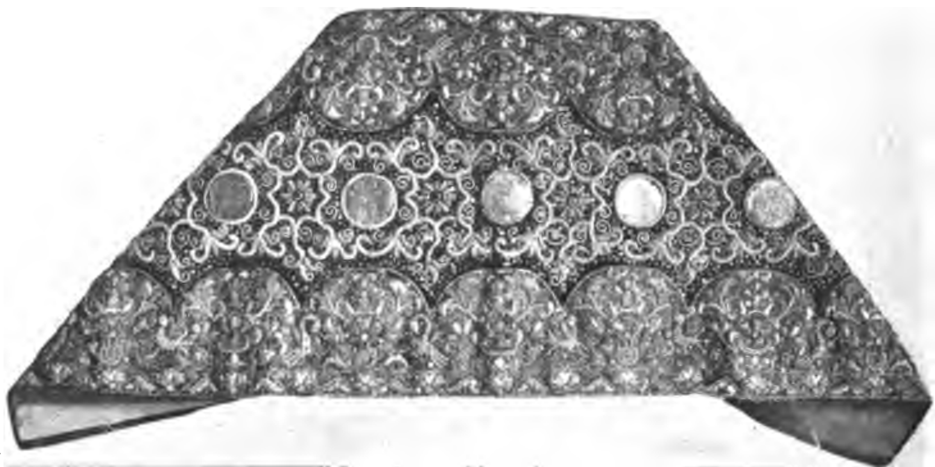
Кубокъ данцигской работы XVII в.
(Музей П. И. Щукина).

Coupe en vermeil. Travail de Danzig. XVII-e s.
(Musée P. I. Stschoukine à Moscou).

Если въ водосвятной чашѣ мы видимъ очень хорошій образецъ художественной рѣзной или обронной работы и характерной орнаментаціи конца царствованія Михаила Ѳедоровича, то описанное кадило является однимъ изъ лучшихъ образцовъ чеканной работы и орнаментаціи конца царствованія его сына.

Изъ серебра иноземнаго дѣла заслуживаетъ вниманія серебряный вызолоченный кубокъ данцигской работы. Корпусъ его состоитъ изъ косыхъ грушевидныхъ выпуклостей («ложковъ»), тонкіе концы которыхъ сходятся къ серединѣ и образуютъ перехватъ, подобные же «ложки» мы видимъ на крышкѣ и на поддонѣ: на каждомъ ложкѣ вычеканенъ цвѣтокъ или плодъ. На верху «кровли» кубка литая фигура апостола Андрея.

Форма кубка въ своей основѣ очень старая; по крайней мѣрѣ, въ Германіи она существовала уже въ XV вѣкѣ и съ тѣхъ поръ въ различныхъ видоизмѣненіяхъ была самой распространенной формой нѣмецкихъ кубковъ. Техника работы



Оплечье XVII вѣка.
(Музей П. И. Щукина).

Chaperon brodé du XVII-e siècle.
(Musée P. I. Stschoukine).

и, особенно, украшающіе кубокъ цвѣты (тюльпаны, маки, гвоздики и др.) заставляютъ отнести его ко второй половинѣ или даже къ концу XVII вѣка. Для насъ вычеканенные на кубкѣ цвѣты интересны тѣмъ, что, занесенные къ концу XVII вѣка изъ Европы въ Россію, они быстро прививаются здѣсь и дѣлаются однимъ изъ любимыхъ украшеній и для финифти и для чеканки, достигая въ послѣдней иногда большой пышности и тонкости исполненія. Работа кубка не первоклассная, но, во всякомъ случаѣ, свидѣтельствуетъ о хорошемъ мастерѣ.

Клеймо его сохранилось, и въ книгѣ Розенберга (Der Goldschmiede Merkzeichen) оно отмѣчено (№ 542), причемъ упомянуто еще нѣсколько вещей его же работы, но ни имени мастера, ни времени его дѣятельности не указано.

Какъ образецъ художественнаго русскаго шитья конца XVII в. выдѣляется оплечье, воспроизводимое здѣсь. Темная середина его сдѣлана изъ чернаго бархата, шитаго жемчугомъ, золотыми блестками и, кое гдѣ въ травахъ, золотомъ; въ круглыхъ жемчужныхъ рамкахъ вшиты 7 серебряныхъ вызолоченыхъ дробницъ (на фотографіи видно пять); въ нихъ нарѣзкою изображенъ Деисусъ съ чиномъ: по серединѣ—Господь Вседержитель, по сторонамъ Божія Матерь, Іоаннъ Предтеча, архангелы Михаилъ и Гавріилъ, апостолы Петръ и Павелъ. Верхъ и низъ оплечья, входящіе округлыми фестонами въ бархатъ,—алаго шелка: мягкій цвѣтъ его красиво сочетается съ чернымъ густымъ цвѣтомъ бархата по шелку шиты золотомъ, серебромъ и частью жемчугомъ стилизованные цвѣты, травы и птицы. Общее впечатлѣніе—очень блестящее: такъ много вкуса и мастерства въ работѣ.

Къ самому концу XVII столѣтія, едва ли позже, относится небольшой серебряный стаканъ царевича Алексѣя Петровича. Фонъ бортовъ стакана темный,—изъ мелкихъ черневыхъ травокъ; по этому полю рѣзанъ золоченый орнаментъ въ видѣ травъ и трехъ двуглавыхъ орловъ въ узорныхъ рамкахъ; между орлами три овальныхъ золоченыхъ



Серебряное кадило 1677 года.
(Музей П. И. Щукина въ Москвѣ).

Encensoir de vermeil. (1677).
(Musée P. I. Stschoukine à Moscou).

рамки или клейма съ надписью въ нихъ: «Великія, Малыя и Бѣлыя Россіи Великаго Государя Благороднаго царевича и Великаго князя Алексѣя Петровича». Внутренность стакана, наружный верхній край, дно, три ножки (шарика) и накладные виноградные листики надъ ними вызолочены.

Въ Оружейной Палатѣ въ Москвѣ есть нѣсколько вещей той же техники—изъ принадлежавшихъ царю Алексѣю Михайловичу, царевнѣ Софьѣ и Петру Великому и также кружка царевича Алексѣя Петровича.

Переходя къ XVIII вѣку, укажу на двѣ вещи, относящіяся къ концу этого столѣтія. Первая, на которой не стану особенно останавливаться—это золотой столовый приборъ, по преданію принадлежавшій Потемкину; приборъ помѣщается въ кожаномъ футлярѣ, выклеенномъ внутри бѣлымъ бархатомъ, и состоитъ изъ ножа, вилки, столовой ложки и солонки, отдѣланныхъ въ стилѣ рококо, изъ дессертной ложки въ стилѣ Louis XVI, и маленькой гладкой чайной ложки; недостаетъ только ложечки для соли; вѣроятно, что и дессертная ложка лишь замѣнила принадлежавшую къ прибору, но утраченную ложку того же стиля рококо. По отдѣлкѣ приборъ не представляетъ собою ничего выдающагося, но по исторической цѣнности и общей сохранности заслуживаетъ упоминанія.

Большее вниманіе привлекаетъ къ себѣ другой предметъ, довольно



Стаканъ царевича Алексѣя Петровича. *(Музей П. И. Щукина).*

Coupe en argent (fin du XVII-e s.). (Musée P. I. Stschoukine).

рѣдкій, и интересный для исторіи художественныхъ тульскихъ издѣлій, это—охотничье ружье работы Лялина (Lialin, какъ значится на планкѣ); работа его превосходная. Прикладъ со щекою, шейка и цѣвье ружья сдѣланы изъ кости и украшены нарѣзнымъ орнаментомъ, характеръ котораго ясно виденъ на воспроизведеніи; курки сдѣланы въ видѣ птичьихъ головъ; на коробкѣ и приборѣ, вороненныхъ въ синій цвѣтъ, а также на протяженіи одной трети стволовъ наведены золотомъ и серебромъ аллегорическія фигуры, арматура и другія мелкія украшенія; въ верхней части шейки вдается отъ коробки мысъ, и на немъ наведенъ золотомъ шифръ Императрицы Екатерины II подъ Императорскою короною; стволы мелкокалиберные (приблизительно 28 кал.), отлично полированы внутри и въ полной сохранности; въ каждый стволъ, во всю длину его, для предохраненія отъ пыли и ржавчины вложена палка, обтянутая малиновымъ бархатомъ. Особенностью ружья является возможность заряжать его съ казенной части готовыми патронами; рычажокъ или ключъ передъ скобою нажимается пальцами на себя, и онъ открываетъ затворъ съ верхнимъ крючкомъ; въ патронники вложены два стальныхъ патрона съ двумя «полозками», благодаря которымъ затравка патрона совпадаетъ съ затравкою на полкѣ. Въ случаѣ надобности быстраго перезаряжанія, стрѣлокъ можетъ пользоваться ружьемъ почти какъ казнозаряднымъ; если же такой надобности нѣтъ, имъ можно пользоваться, какъ обыкновеннымъ кремневымъ ружьемъ, заряжающимся съ дула. Ружье прикладисто, съ недурнымъ балансомъ. Въ Императорскомъ



Охотничье ружье Тульскаго завода.
(Музей П. И. Щукина).
Fusil de chasse. Travail de la Manufacture de Toula. XVIII-e s.
(Musée P. I. Stschoukine).

Эрмитажѣ есть подобныя ружья Лялина, но не знаю, есть ли въ нихъ это остроумное усовершенствованіе.

Параллельно со Старымъ Музеемъ пополнялись отдѣлы и Новаго Музея. Въ восточный отдѣлъ поступила большая часть коллекціи генерала Комарова, состоящей изъ старинныхъ арабскихъ и персидскихъ сосудовъ съ надписями и орнаментомъ, и изъ вещей, добытыхъ раскопками въ Средней Азіи, между прочимъ, на мѣстѣ г. Афрозіаба; въ числѣ послѣднихъ находятся мелкія глиняныя издѣлія и черепки древнегреческаго происхожденія. Въ персидскую коллекцію поступили ткани, сосуды, оружіе и другія вещи.

Въ картинной галереѣ наибольшее вниманіе привлекаетъ холстъ (прибл. разм. 32 × 45 вер.), приписываемый кисти Тьеполо (Giovanni Battista Tiepolo); изображаетъ онъ, повидимому, апоѳеозъ какого то святого и представляетъ собою эскизъ для фрески.

Вопросъ о безспорности этого опредѣленія — довольно сложный и требуетъ болѣе спеціальнаго изслѣдованія.

Портретная галерея тоже пополнилась нѣсколькими новыми пріобрѣтеніями, между прочимъ, портретомъ работы Боровиковскаго, изображающимъ директора Горнаго корпуса Карнѣева въ красномъ мундирѣ съ шитымъ золотомъ воротникомъ. Сравнительная рѣзкость чертъ и тѣней позволяетъ думать, что портретъ написанъ послѣ 1800 года. Изъ другихъ портретовъ отмѣчу портретъ великой княгини Натальи Алексѣевны, писанный масляными красками (17½ × 12 вер.), и небольшой карандашный рисунокъ Александра Брюллова, изображающій Императрицу Марію Александровну и великую княгиню Александру Іосифовну. Хорошо исполненъ небольшой погрудный портретъ пожилого господина, писанный на овальной мѣдной доскѣ и вставленный въ золоченую раму. Хороши также два парныхъ небольшихъ, овальныхъ, пастельныхъ портрета XVIII вѣка, изображающіе пожилого господина и даму. Изъ собранія Скальковскаго поступилъ мраморный бюстъ Императрицы Елисаветы Алексѣевны.

Къ сожалѣнію размѣры и цѣли этой замѣтки не позволяютъ сдѣлать обзора многихъ другихъ менѣе цѣнныхъ, менѣе художественныхъ, но, между тѣмъ, очень интересныхъ предметовъ быта и искусства, и заставляютъ ограничиться приведенными, которые могутъ до извѣстной степени служить образцами наиболѣе важныхъ и интересныхъ пріобрѣтеній по отдѣламъ.

Какъ бы то ни было, можно и должно отмѣтить въ высшей степени отрадный фактъ постояннаго и значительнаго роста Музея. Это особенно важно въ отношеніи собранія памятниковъ русской старины, потому что главнымъ образомъ этотъ отдѣлъ и придаетъ Музею его дѣйствительную и большую цѣнность,—цѣнность не только любительскую, коллекціонерскую, но и научную.

Е. Коршъ.





О МАТЕРІАЛАХЪ СТАРИННОЙ КАРТИНЫ.

(W. Schtchawinsky: Le matériel du tableau ancien).

олодая отрасль знанія, поставившая объектомъ своего изслѣдованія картину, находится пока въ томъ періодѣ развитія, который объемлетъ работу по накопленію матеріаловъ. Собранныя уже данныя систематизируются, сопоставляются, методы ихъ изслѣдованія понемногу начинаютъ уже обрисовываться. За стадіей описательнаго изученія, слѣдуетъ стадія сравнительнаго картиновѣдѣнія. Въ этой второй стадіи есть нѣкоторая возможность приступить къ разрѣшенію практическихъ вопросовъ на научномъ основаніи. Часто очень трудный вопросъ о томъ, напримѣръ, когда и гдѣ возникла данная картина и кѣмъ она написана, можетъ быть разрѣшенъ научно на основаніи изслѣдованнаго матеріала, а не въ видѣ предположенія, основаннаго на случайномъ личномъ впечатлѣніи того или другого цѣнителя. По отношенію къ данному вопросу, включающему въ себя, какъ частный, также вопросъ о подлинности картины, научный матеріалъ можно разбить на три группы: художественно-историческій, живописно-техническій и матеріально-техническій. На основаніи художественно-историческихъ данныхъ, въ большинствѣ случаевъ, довольно легко опредѣлить приблизительно время и мѣсто (школу) написанія картины. Гораздо труднѣе опредѣленіе индивидуальности художника, требующее тщательнаго изученія его живописной техники, его «стиля» въ широкомъ смыслѣ этого слова. Здѣсь приходится имѣть дѣло съ особенностями композиціи и рисунка, выражающимися въ пропорціяхъ изображаемаго человѣческаго тѣла, въ манерѣ изображать руку или слѣдокъ, съ особенностями колорита, съ формою мазка, съ пріемами изображенія зелени, воды и т. д.

Морелли, въ своихъ художественно-историческихъ этюдахъ объ италіанской живописи, прибѣгаетъ (хотя и не впервые) къ такому сопоставленію мелкихъ, но характерныхъ особенностей рисунка руки и другихъ частей тѣла, почему этотъ способъ критики и называютъ

иногда «Morellisieren»; въ послѣднее время его стали примѣнять часто и съ большимъ успѣхомъ.

Всего труднѣе, однако, приступить къ изслѣдованію картины съ точки зрѣнія чисто матеріальной. Трудности эти являются главнымъ образомъ слѣдствіемъ крайней скудности и разбросанности имѣющихся по этой части данныхъ.

На этомъ методѣ практической оцѣнки картинъ намъ и хочется остановиться здѣсь, не задаваясь, при этомъ, цѣлью всесторонне исчерпать вопросъ,—чего конечно не позволитъ размѣръ журнальной статьи.

Разсматривая различныя части картины, мы будемъ придерживаться той послѣдовательности, въ которой онѣ располагаются при производствѣ ея.

Доска или холстъ, несущіе живопись, могутъ дать нѣкоторыя общія указанія относительно мѣста и времени написанія картины. Извѣстно, напримѣръ, что италіанцы XV и XVI вѣковъ писали, главнымъ образомъ, на тополевыхъ доскахъ и гораздо рѣже на оливковыхъ, каштановыхъ, орѣховыхъ и различныхъ хвойныхъ. Доски ихъ очень толсты и грубо обработаны съ изнанки.

Нидерландцы всегда особенно упорно придерживались дубовыхъ досокъ. Такое постоянство въ выборѣ матеріала объясняется, главнымъ образомъ, строгостью гильдейскихъ правилъ, предписывавшихъ работать на доскахъ твердаго дерева, хорошо высушенныхъ и не содержащихъ сучковъ. Гильдіи очень внимательно контролировали работы своихъ членовъ. Такъ, напримѣръ, гильдія Св. Луки города Антверпена въ 1470 году постановила провѣрять всѣ доски передъ написаніемъ картины, причемъ на обратной сторонѣ признанныхъ годными—выжигать части городского герба: руку. Послѣ окончанія, хорошія картины снабжались еще изображеніемъ крѣпостной башни.

Нижне-рейнскіе художники и французы XVI вѣка также пользовались преимущественно дубовыми досками, между тѣмъ какъ средне- и верхне-германскіе художники—липовыми, буковыми и, рѣже, хвойными. Послѣднія были въ употребленіи преимущественно въ альпійскихъ городахъ. Живя на чужой сторонѣ, художники часто пользовались мѣстными матеріалами.

Для нѣкоторыхъ мастеровъ характерно, что они пользовались исключительно однимъ видомъ дерева, такъ напримѣръ Л. Кранахъ старшій писалъ почти всегда лишь на простомъ букѣ. Другіе менѣе консервативные не боялись мѣнять матеріалы, какъ напримѣръ Рембрандтъ, писавшій иногда даже на красномъ деревѣ, липѣ и кедрѣ.

Время особенно пагубно отразилось на италіанскихъ доскахъ тополевыхъ и каштановыхъ; онѣ почти всѣ сильно пострадали отъ червоточины. Старымъ художникамъ не было, конечно, никакой необходимости прибѣгать къ уже источенному червями дереву и тѣ случаи, когда на оборотѣ или по краямъ картины замѣтны слѣды обработки (прирѣзки) доски раньше источенной червями, что весьма не трудно замѣтить, являются всегда чрезвычайно подозрительными.

Живопись на матеріи появилась вмѣстѣ съ первымъ изображе-

ніемъ на значкѣ или знамени. Въ средніе вѣка, какъ на югѣ, такъ и на сѣверѣ, вездѣ въ большомъ употребленіи росписныя хоругви, знамена и другія принадлежности празднествъ и турнировъ (Turnierzeug). Стѣнныя картины на холстѣ первымъ, какъ говоритъ преданіе, сталъ писать Margaritone (1236—1293), современникъ Джіотто, причемъ онъ наклеивалъ холстъ на деревянную доску *). Лѣтописецъ умирающей эпохи ремесленнаго искусства, Ченнино-Ченнини (род. 1372 г.) даетъ вполнѣ выработанный рецептъ грунтовки холста гипсомъ на клею для живописи (Cap. 162). Фламандецъ Johann Beaumez, состоявшій въ качествѣ придворнаго художника при герцогѣ Бургундскомъ («painter», «Varlet de chambre») въ 1379 г. окончилъ картину на холстѣ, подаренную впослѣдствіи одному монаху **).

Холстъ, какъ продуктъ промышленности, неизбѣжно несетъ на себѣ отпечатокъ культуры своего времени, почему онъ представляетъ еще большій, по сравненію съ деревомъ, интересъ для характеристики картины. Богатый матеріалъ по изученію картинныхъ холстовъ разнаго времени и разныхъ школъ ждетъ своего изслѣдователя.

На мѣди стали писать значительно позже. Картинъ писанныхъ на мѣди до 1590 года не извѣстно ***). Фламандцы и голландцы переняли этотъ новый матеріалъ у италіанцевъ. Для картины XVII вѣка характерна обработка мѣднаго листа молоткомъ. Параллельная штриховатость указываетъ на прокатку листа между вальцами—техническій пріемъ новѣйшаго времени.

Какъ доски, такъ и холстъ весьма рѣдко служатъ непосредственными носителями живописныхъ красокъ. Грунтовка и подготовка всегда считались необходимыми. Находясь въ тѣснѣйшей связи съ красками, онѣ весьма часто обусловливаютъ различнаго рода измѣненія живописи, а иногда служатъ причиною окончательной гибели послѣдней.

Если бы грунтовка при измѣненіи температуры обладала одинаковымъ коэффиціентомъ расширенія съ матеріалами, на которые она положена; если бы она была одинаково гигроскопична и въ одинаковой степени расширялась отъ влажности и суживалась, высыхая съ ними вмѣстѣ,—то время было бы безсильно надъ картиной. Къ сожалѣнію такія совпаденія не встрѣчаются и, на самомъ дѣлѣ, какъ правило, можно установить, что чѣмъ толще грунтовка, тѣмъ больше страдаетъ картина. Это было замѣчено давно, такъ что уже Ченнино, въ упомянутой выше главѣ, указываетъ на необходимость дѣлать грунтовку возможно болѣе тонкою, въ особенности для холста. Его предшественники и современники всѣ писали на гипсовомъ клеевомъ грунтѣ. Рецептъ, данный Ченнино для грунтовки досокъ, вполнѣ сходится съ указаніями другихъ источниковъ ****). Подъ позолоту грунтовали на болюсѣ.

Впослѣдствіи, вмѣстѣ съ распространеніемъ въ Италіи живописи на холстѣ, непрочность хрупкой гипсовой грунтовки была замѣчена мно-

---

*) Ernst Kiesling «Wesen u. Technik d. Malerei».

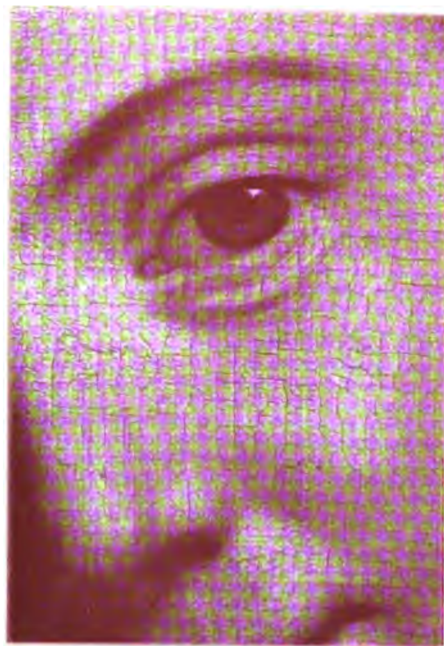
**) I. Crowe u. S. Cavalcaselle «Geschichte d. Altniederl. Malerei».

***) Frimmel.

****) Авторъ половины XV вѣка изъ S. Salvator въ Болоньѣ и Theophilus Schedula diversarum artium.

гими мастерами. Volpato (род. въ 1633 г.) пишетъ: «Я замѣтилъ по картинамъ Бассано, что тѣ изъ нихъ, на которыхъ мало гипса, сохранились хорошо, на которыхъ же много—пропали» *). Во избѣжаніе ея, они стали работать, покрывая предварительно холстъ лишь слоемъ клея. Этотъ новый способъ описываетъ Вазари въ своемъ введеніи къ жизнеописанію художниковъ (1550) **). Холстъ тонко прокрывали 3—4 раза мягкимъ клеемъ («colla che sia dolce»), затѣмъ протирали особой пастой изъ муки, орѣховаго масла и свинцовыхъ бѣлилъ. Пасту эту клали, вѣроятно, не всегда или же очень тонкимъ слоемъ, такъ, что она даже не вполнѣ закрывала поры ткани: это прекрасно замѣтно на многихъ италіанскихъ картинахъ XVI и XVII вѣковъ. Въ смыслѣ отсутствія на нихъ трещинокъ, картины этого рода сохранились поразительно, чему лучшимъ примѣромъ могутъ служить двѣ прекрасныя картины Тиціана: гордость Эрмитажа «Венера передъ зеркаломъ» (№ 99) и «Даная» (№ 100).

О томъ, чѣмъ и какъ грунтовали свои доски братья ванъ Эйки и ихъ школа, у насъ нѣтъ прямыхъ литературныхъ указаній. Жившій значительно позже ихъ Carel van Mander (1548—1606) въ стихотворномъ предисловіи къ своей «Schilderboeck» сообщаетъ, что старые фламандскіе мастера клали на доски болѣе толстый бѣлый грунтъ, чѣмъ его современники; изъ чего же состоялъ этотъ грунтъ, онъ не говоритъ.



1. Рѣшетчатыя трещины на холстѣ. Деталь картины в. д. Гельста (Имп. Эрм. № 783).

Type de craquelures. (Tableau de v. d. Helst à l'Ermitage Impérial).

Становясь все тоньше, гипсовый грунтъ у нѣкоторыхъ изъ голландскихъ художниковъ XVII вѣка постепенно сошелъ почти на нѣтъ. Въ литературѣ этого времени мы находимъ описаніе такого способа тонкой грунтовки. Wilhelmus Beurs въ книгѣ, озаглавленой «De groote Waereld in't kleen geshildert» (Amsterdam 1692), сообщаетъ, что художники проклеивали сначала свои доски слабымъ клеемъ съ примѣсью мѣла, затѣмъ соскабливали ножемъ весь этотъ клей до дерева, послѣ чего уже прямо прокрывали ее масляной краской.

Здѣсь мы можемъ привести еще примѣръ сохранности тонкогрунтованныхъ картинъ, на этотъ разъ писанныхъ на деревѣ.

Любуясь прекрасными экземплярами нашихъ Эрмитаж-

*) P. 731.

**) Cap. 23.

ныхъ ванъ Гойеновъ и Кейповъ, легко замѣтить почти полное отсутствіе на нихъ трещинокъ. То же самое можно сказать относительно многихъ картинъ Дрохслоота и другихъ мастеровъ этой группы. О полномъ почти отсутствіи на ихъ доскахъ грунтовки можно заключить еще по замѣтному сквозь краски рельефу деревянныхъ волоконъ, иногда же къ сожалѣнію по выступившимъ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ краски тоньше, сокамъ дерева.

Цвѣтъ грунтовки можетъ иногда оказать важную услугу при опредѣленіи картины. Бѣлая гипсовая или мѣловая грунтовка на клею находится во всеобщемъ почти употребленіи, начиная отъ среднихъ вѣковъ до половины XVI вѣка, и даже нѣсколько позже. Къ концу XVI вѣка въ Италіи входитъ въ употребленіе и все болѣе и болѣе распространяется цвѣтная грунтовка, приготовленная на болюсѣ или другой землистой краскѣ, напр. умбрѣ, terra rossa и т. п. По красному грунту писаны картины: Тинторетто, Караччи, Бассано, Луки Джіордано и др. Белотто писалъ по бѣлому, сѣроватому и красному грунту. Нѣмцы, голландцы и фламандцы до XVII вѣка исключительно (въ XVII же вѣкѣ очень часто) работали по бѣлой грунтовкѣ. Jan Wijnants (1600—1679) первый въ Голландіи сталъ вводить красную грунтовку; за нимъ послѣдовали Лерессъ и его школа. Гарлемскіе пейзажисты лучшаго времени: Рейсдали, Врумъ и др. писали на сѣроватой или же сѣро-красной грунтовкѣ. Доски Рубенса имѣютъ бѣлый грунтъ.

На французскихъ картинахъ XVII и XVIII вѣковъ преобладаетъ красный грунтъ.

Рамки настоящей статьи не позволяютъ намъ использовать всѣхъ извѣстныхъ намъ первоисточниковъ, трактующихъ о способахъ грунтовки холста, дерева и мѣди для живописи и мы приводимъ лишь здѣсь ихъ перечень. Изъ италіанскихъ авторовъ по этому вопросу писали: Lionardo da Vinci въ «Trattato della pittura», R. Borgini—«Il Riposo» (1584), G. B. Armenini—«Dei veri precetti della pittura» (1587), Volpato—«Modo da tener nel Dipinger» (1633); изъ испанцевъ: Fr. Pacheco (1571—1667) и Palomino (1715); изъ нидерландцевъ и германцевъ: T. de Meyern (1573—1655), Sandrart—«Teutsche Academie» (1675), J. Crökern «Der wohl anführende Mahler» (1736). Слѣдуетъ наконецъ еще упомянуть книгу аѳонскихъ иконописцевъ, интересную какъ наиболѣе старый источникъ по техникѣ живописи, приписываемый нѣкоторыми учеными изслѣдователями XII или XIII вѣку.

Весь этотъ интересный и весьма цѣнный матеріалъ собрали и лишь отчасти использовали: Eastlake, Mérimée, Frimmel, Ludwig, Berger и немногіе другіе позднѣйшіе авторы.

Онъ можетъ быть легко пополненъ путемъ химическаго изслѣдованія картинъ, чего къ сожалѣнію до сихъ поръ почти не производилось, не смотря на то, что весьма удобные случаи для взятія пробъ грунта представляются въ большихъ галереяхъ довольно часто при переводѣ живописи на другой холстъ и другихъ работахъ по механической реставраціи картинъ.

Какого же рода измѣненія бываютъ слѣдствіемъ несовершенной грунтовки?



2. Рѣшетчатыя трещины на деревѣ. Деталь картины школы Тербурга.
Type de craquelures. (Tableau de l'école de Terburg).

Извѣстно, что какъ холстъ, такъ и дерево весьма гигроскопичны, во влажномъ воздухѣ они расширяются, въ болѣе сухомъ — суживаются. При этомъ холстъ по двумъ направленіямъ: «основы» и «утокъ» въ одинаковой приблизительно степени; дерево же — преимущественно въ одномъ перпендикулярномъ къ направленію его волоконъ. Отъ этихъ движеній зависитъ и видъ сѣти трещинокъ (craqueleures, Sprünge, screpolature) грунтовки, а съ нею и красокъ. Картины писанныя на холстѣ покрываются трещинками квадратнаго типа, картины на деревѣ — продолговато - прямоугольными. Густота сѣтки зависитъ отъ толщины и прочности грунта. Фиг. 1-я и 2-я показываютъ оба типа, которымъ можно дать общее названіе: рѣшетчатыхъ трещинокъ.

Хорошимъ примѣромъ этого рода поврежденій могутъ служить въ берлинскомъ Kaiser-Friedrich Museum: Гентскій алтарь братьевъ ванъ Эйковъ (оригинальная его часть) и знаменитый портретъ купца Georg Gisze (№ 586) работы Г. Гольбейна младшаго. Изъ Эрмитажныхъ можно указать на портреты Г. Горціуса, мужской и женскій (№№ 1717 и 1718), «Деревенскій праздникъ» Л. Валькенборга (№ 523), «Данаю» Рембрандта (№ 802) и его же «Анна учитъ Самуила чтенію» (№ 822), Барт. в. д. Гельста этюдъ полунагой женщины (№ 783), «Купальщицу» Г. Доу (№ 919) и А. Пейнакера «Башня въ римской Кампаньи» (№ 1163).

Этотъ видъ трещинокъ становится опаснымъ для цѣлости картины, когда края ихъ начинаютъ приподниматься, что является слѣдствіемъ отсырѣнія задней стороны картины или же распиранія трещинокъ лакомъ при частой перемѣнѣ его.

Толстая грунтовка весьма часто начинаетъ отставать отъ доски, давая пузыри, впослѣдствіи осыпающіеся. Это явленіе бываетъ особенно замѣтно зимою, когда воздухъ нѣкоторыхъ галерей бываетъ очень сухъ.

Съ грунтовкой доски или холста не слѣдуетъ смѣшивать подготовки или же подмалевки подготовленной поверхности. Пріемы, которыми при этомъ пользовались различные художники, чрезвычайно разнообразны: грунтъ прокрывали масляной и акварельной краской и темперой; до и послѣ окончанія рисунка; однимъ тономъ всю поверхность, и разными въ зависимости отъ изображаемыхъ предметовъ.

Чрезвычайно характеренъ для каждаго мастера тотъ пріемъ, при помощи котораго онъ, приступая къ живописной работѣ, наносилъ на приготовленную для картины одноцвѣтную поверхность первоначальный ея набросокъ. Его темпераментъ при этомъ сказывается съ полной силой.

Аккуратный нѣмецъ Дюреръ писалъ, что необходимо прежде всего

нанести точный и подробный контуръ предполагаемой композиціи, иначе художнику едва ли справиться съ дальнѣйшей работой.

Поэтичный италіанецъ Тиціанъ утверждалъ какъ разъ обратное: отнюдь не слѣдуетъ стѣснять себя какими бы то ни было рисунками. Онъ не рисовалъ точныхъ картоновъ, не дѣлалъ этюдовъ красками. Первую свою идею онъ легко набрасывалъ перомъ на клочкѣ бумаги, оживляя ее бѣлыми бликами. На холстѣ даже онъ часто, весьма основательно, мѣнялъ свой рисунокъ, какъ это и обнаружилось при переносѣ на новый холстъ его «Мадонны съ вишнями», находящейся въ Вѣнской галлереѣ.

Подобный же рѣдкій случай, дающій возможность ближе познакомиться съ живописной техникой стараго художника, представился и былъ использованъ при переносѣ триптиха Рафаэля, находящагося въ Эрмитажѣ. По удаленіи дерева и грунтовки обнаружился первоначальный рисунокъ, сдѣланный перомъ и карандашемъ, воспроизведенный затѣмъ въ «Художественныхъ Новостяхъ» за 1887 годъ.

Для молодой науки было бы чрезвычайно важно, чтобы ни одинъ подобный случай не остался не использованнымъ въ смыслѣ ближайшаго непосредственнаго знакомства спеціалистовъ какъ съ художественно-технической, такъ и съ матеріальной стороной картины. Матеріалы, полученные этимъ путемъ, въ научномъ отношеніи гораздо цѣннѣе часто сбивчивыхъ свѣдѣній литературнаго происхожденія.

Подготовка, не дающая прочной связи между краской и грунтомъ, ведетъ къ тому, что картина начинаетъ «сыпаться отъ грунта»; этотъ родъ порчи картины замѣтенъ только у художниковъ XIX вѣка.

Слишкомъ поспѣшное письмо по еще не вполнѣ высохшей подготовкѣ ведетъ за собою образованіе особаго рода трещинокъ, не проникающихъ въ толщу слоя грунтовки. Въ глубокую старину, когда ремесленно-художественныя традиціи были еще очень сильны, а индивидуальная техника отсутствовала, картины писались настолько прочно, что подобнаго рода измѣненій быть не могло. Прочность традицій, вмѣстѣ съ основательнымъ знаніемъ всѣхъ приготовленныхъ лично матеріаловъ для живописи, давала мастеру полную увѣренность въ долговѣчность его произведенія, чѣмъ врядъ ли можетъ похвастать хоть одинъ изъ современныхъ художниковъ.

«Ich weiss», пишетъ въ 1509 году А. Дюреръ Якову Хеллеру: «wenn Ihr sie (die Bildtafel) sauber haltet, dass sie 500 Jahre sauber und frisch sein wird», и это не смотря на то, что нѣкоторыя мѣста картины ему пришлось переписывать по восьми разъ.

Начиная со второй четверти XVI вѣка, прочная связь между отдѣльными слоями красокъ уже теряется и на нихъ часто, сквозь трещинки верхнихъ слоевъ, можно замѣтить нижніе, еще не вполнѣ окрѣпшіе во время высыханія живописи.

Изъ числа Эрмитажныхъ картинъ, подобнаго рода трещинки, между прочимъ, прекрасно видны на картинѣ Эльсгеймера (1578—1620) «Апостолъ Павелъ на островѣ Мальтѣ» (№ 1863).

Это наиболѣе древній и, въ этомъ отношеніи, очень интересный примѣръ. Наиболѣе же разительными въ смыслѣ ихъ пагубности явля-

ются трещины этого рода на картинахъ французскихъ мастеровъ XIX в., находящихся въ Кушелевской галереѣ: Мейсонье «Бреттёръ» (№ 266), Плассанъ «Утренній туалетъ» (№ 286), воспроизведенный нами здѣсь, картины Фортена, Марилья и др.

Трещинки этого рода характеризуются отсутствіемъ острыхъ краевъ, которые, при этомъ, не параллельны другъ къ другу, а дугообразно сходятся, а также неравномѣрностью образуемой ими сѣти. Часто онѣ слѣдуютъ по направленію мазковъ или контуровъ.

Въ Эрмитажѣ есть картина, показывающая, какихъ ужасающихъ размѣровъ можетъ достигнуть этого рода поврежденіе: это картина



Трещина на картинѣ Плассана.
(Кушелевская галерея, № 286).

Type de craquelures.
(Tableau de Plassan à la Galerie Kouchéleff).

Рейнольдса, писанная въ 1786—1788 годахъ, изображающая молодую Россію (Геркулесъ) въ ея борьбѣ съ врагами. Писана она по заказу Екатерины II и очевидно спѣшно, по сырому грунту на сиккативѣ. Ширина трещинокъ на ней достигаетъ 5-ти миллиметровъ. Дефектъ этого рода на картинахъ Рейнольдса отмѣченъ уже въ сочиненіи C. L. Eastlake [1847] *). Интересно замѣтить, что на упомянутой картинѣ трещины съ разошедшимися краями образовались лишь въ болѣе темныхъ, также желтыхъ (охра) краскахъ, бѣлая же дала трещины совсѣмъ

*) «Mat. for a hist. of oil painting». I, p. 544.



Трещины на картинѣ Рейнольдса (по охрѣ). (Императорскій Эрмитажъ № 1391).

Type de craquelures. (Tableau de Reynolds à l'Ermitage Impérial).

другого рода: узкія и глубокія трещины излома. Чѣмъ это объясняется— мы постараемся показать ниже.

Количество масла, необходимое для того, чтобы образовать съ тѣмъ или другимъ красочнымъ порошкомъ (пигментомъ) составъ, удобный для письма, неодинаково и колеблется въ очень большихъ предѣлахъ.

По даннымъ одного фабриканта красокъ, провѣреннымъ профессоромъ Петтенкоферомъ *), на 100 частей свинцовыхъ бѣлилъ идетъ 12 частей масла, между тѣмъ, какъ на такое же количество свѣтлой terra de Siena надо—240 частей. Такъ какъ образованіе трещинъ объясняется неравномѣрностью высыханія и происходящаго при этомъ измѣненія въ объемѣ масла (или другой жидкости), на которомъ стерта краска, самъ же пигментъ въ объемѣ не мѣняется, то понятно, что чѣмъ больше жидкости содержитъ краска, тѣмъ болѣе она склонна трескаться при высыханіи. Свинцовыя бѣлила содержатъ масла меньше другихъ красокъ, почему они и не даютъ красочныхъ трещинокъ. Будучи, однако, по той же причинѣ послѣ высыханія болѣе хрупкими, они склонны покрываться «грунтовочными» рѣшетчатыми трещинками.

Иллюстрируя наше положеніе примѣрами изъ Эрмитажной коллекціи, мы можемъ указать еще на картины: «Мужской портретъ» К. Нетшера (№ 887), «Портретъ мальчика» Э. ванъ деръ Неера (№ 929) и «Изгнаніе изъ рая» ванъ деръ Верфа (№ 983).

Неожиданное исключеніе въ этомъ отношеніи составляетъ вновь поступившая въ Эрмитажъ Мадонна Романино (1487 — 1566), краски лица и рукъ которой потрескались значительно сильнѣе другихъ, болѣе темныхъ ея частей. Объясняется это явленіе по всей вѣроятности тѣмъ, что Романино свинцовымъ бѣиламъ предпочелъ какую либо другую бѣлую краску. И въ самомъ дѣлѣ у Borghini и Lomazzo, писавшихъ о живописи въ концѣ XVI вѣка, въ перечнѣ бѣлыхъ красокъ мы находимъ, кромѣ свинцовыхъ бѣлилъ, еще нѣсколько другихъ: il bianco (известковая бѣлая), marmo trito (толченый мраморъ), гипсъ и другія **).

Въ тѣхъ случахъ, когда художникъ хочетъ положить весьма тонкій,

*) M. v. Pettenkofer, «Ueber Oelfarbe». S. 12.

**) Ernst Berger, «Beiträge z. Gesch. d. Maltechnik».

прозрачный слой краски («лессируетъ»), онъ разводитъ ее большимъ количествомъ масла. Такія краски покрываются особой, чрезвычайно мелкой сѣтью трещинокъ, это «лессировочныя» трещины.

Чтобы нашъ перечень различныхъ типовъ трещинъ, наблюдаемыхъ на поверхности старыхъ картинъ, могъ считаться до нѣкоторой степени законченнымъ, намъ остается еще упомянуть о трещинахъ, встрѣчающихся очень часто на картинахъ писанныхъ на холстѣ, происшедшихъ при свертываніи ихъ въ трубку, при растягиваніи посредствомъ клиньевъ ослабѣвшаго на подрамкѣ холста и, наконецъ, вслѣдствіе давленія на холстъ. Причину происхожденія трещинъ этого рода легко опредѣлить по ихъ направленію, и здѣсь особенно характерны происшедшія вслѣдствіе давленія въ одной точкѣ на изнанку картины паутинообразныя трещины.



Исторію живописныхъ красокъ можно разбить на двѣ части: исторію пигментовъ и исторію способовъ закрѣпленія ихъ.

Путь нашъ былъ бы слишкомъ дологъ, если бы мы задались цѣлью разобраться здѣсь въ обширной литературѣ, трактующей о различныхъ способахъ письма, извѣстныхъ теперь подъ однимъ общимъ именемъ «темпера» и состоявшихъ въ томъ, что краски закрѣплялись воднымъ растворомъ бѣлка или клею. Для уменьшенія вязкости яичный бѣлокъ или желтокъ разбавляли уксусомъ, пивомъ, виномъ *) или же какимъ либо фруктовымъ сокомъ, напримѣръ лимоннымъ. Если желали замедлить высыханіе красокъ, то прибавляли сокъ фиговаго дерева **). Клей для темперы варили изъ обрѣзковъ пергамента или просто кожи. Часто употребляли также и рыбій клей. Главное отличіе старой техники письма темперой отъ масляной состоитъ въ томъ, что водный растворъ клеевого вещества сохнетъ гораздо скорѣе масла, почти моментально, что и мѣшало художникамъ получать тонкіе переходы, сливая различные тона другъ съ другомъ—«Sfumata maniera» по Вазари ***),—которыя столь легко даются при письмѣ медленно сохнущими масляными красками. Постепенное усиленіе тѣней достигалось многократнымъ накладываніемъ тонкихъ слоевъ краски другъ на друга. Такимъ образомъ на картинахъ писанныхъ темперой, въ глубокихъ тѣняхъ, краски часто лежатъ толще чѣмъ въ свѣтлыхъ мѣстахъ. Техника темперы, какъ сообщаетъ Armenini ****), примѣнялась въ Италіи даже еще въ его время, т. е. во второй половинѣ XVI вѣка; тогда впрочемъ къ ней прибѣгали лишь когда необходимо было ускорить работу. Живопись на клею и бѣлкѣ голландцы, какъ полагаетъ van Mander *****), переняли у италіанцевъ.

Способъ закрѣпленія пигментовъ при посредствѣ сохнущихъ на воздухѣ маселъ былъ извѣстенъ еще въ классической древности. Ch.

---

*) Crowe und Cavalcaselle. Gesch. d. Altniederl. Maleroi. S. 27.

**) Cenino Cenini.

***) Introduzione.

****) Lib. II, cap. VIII, p. 119.

*****) Schilderboek, Bl. 128.

L. Eastlake, ссылаясь па сочинения греческаго врача Діоскорида (средина I вѣка), пишетъ: «... the principials employed in modern oil painting were at last ready for the artist, and waited only for a van Eyck, in the age of Ludius and the painters of Pompeïi» *).

Въ Европѣ этотъ способъ былъ уже извѣстенъ въ концѣ XIII вѣка, когда имъ пользовались при раскрашиваніи скульптуры. Въ Бельгіи же и Голландіи онъ несомнѣнно былъ въ употребленіи въ началѣ XIV вѣка **), гдѣ и былъ примѣненъ для живописи впервые, какъ полагаютъ, ванъ Эйкомъ старшимъ; однако, какое именно масло употребляли братья ванъ Эйки для своихъ, столь прекрасно сохранившихся до сихъ поръ, картинъ— намъ къ сожалѣнію не извѣстно. Всѣ догадки новѣйшихъ авторовъ, иногда очень смѣлыя, какъ напримѣръ Fr. Cremer'a ***), допускающаго употребленіе ими масла, добытаго изъ экзотическаго орѣха (Candlenuss или Bankulnuss), не выходятъ изъ области маловѣроятнаго.

Проще всего было бы предположить, что въ основаніи ихъ рецепта лежало льняное масло мѣстнаго происхожденія, что и подтверждается италіанскимъ писателемъ A. A. Filarete (1464), сообщившимъ, что въ Германіи Johann изъ Брюгге и мастеръ Roger пишутъ великолѣпныя картины, смѣшивая свои краски съ льнянымъ масломъ ****).

Льняное масло шло вѣроятно не въ чистомъ видѣ, а въ смѣси съ какой либо смолой или же послѣ обработки металлическими окислами, напримѣръ свинцовымъ глетомъ или же известью, причемъ образовались соли (мыла) жирныхъ кислотъ масла. Чтобы замедлить высыханіе красокъ, ихъ смѣшивали съ какимъ либо растительнымъ эфирнымъ масломъ.

Переходъ къ масляной живописи совершается постепенно: въ разныхъ мѣстахъ въ разное время. Во времена ванъ Эйковъ въ Нидерландахъ темпера играла уже лишь второстепенную роль; въ Германіи около 1400 года также стали часто работать на маслѣ; въ Италіи же, до конца 1470-хъ годовъ, господствуетъ почти исключительно техника темперы *****).

Впрочемъ, надо сказать что даже во времена полнаго расцвѣта масляной живописи темпера не была оставлена вполнѣ и примѣнялась часто одновременно съ масломъ.

De Mayern, придворный врачъ Карла I и современникъ ванъ Дейка, пишетъ со словъ этого мастера, что для красокъ, портящихся отъ масла (голубыхъ и зеленыхъ), онъ часто примѣнялъ темперу, предварительно подготовляя поверхность масляной живописи луковымъ сокомъ ******).

Для закрѣпленія нѣкоторыхъ красокъ, на ряду съ масломъ и темперой, и для образованія между вліяющими другъ на друга красками непроницаемаго прослойка, весьма часто пользовались также и лаками, что не мѣшаетъ помнить господамъ реставраторамъ и коллекціонерамъ при чисткѣ картинъ составомъ растворяющимъ мастиковый и другіе лаки.

---

*) VI, p. 15 и. 31.
**) Crowe und Cavalcaselle, S. 9.
***) Studien z. Gesch. d. Oelfarbentechnik, S. 69 и др.
****) E. Berger «Beiträge».
*****) Frimmel «Gemäldekunde», S. 40.
******) Pictorja, Sculptorja & quae subalternarum artium, c. 332.

Апеллесъ, Эхіонъ, Меландръ и другіе живописцы древности работали лишь четырьмя красками: бѣлой, привозимой съ острова Мелоса, желтой—охрой изъ Аттики, красной изъ Синопа и черною краской. Это однако не мѣшало каждому изъ великихъ ихъ произведеній, по свидѣтельству Плинія, стоить богатствъ цѣлаго города. Прейсъ-куранты современныхъ фабрикантовъ красокъ предлагаютъ нашимъ художникамъ на выборъ сотни различныхъ названій. Количество и качество пигментовъ, очевидно, не опредѣляютъ достоинства картины; иногда они могутъ служить для опредѣленія ея возраста.



Трещины на картинѣ Нетшера.
(Имп. Эрм. № 887).
Type de craquelures.
(Tableau de Netscher à l'Ermitage Impérial).

Въ Италіи, на зарѣ возрожденія живописи, художники могли выбирать для своихъ палитръ краски изъ числа двухъ-трехъ десятковъ бывшихъ тогда въ употребленіи. Художникъ писатель того времени Cenino Cenini (род. 1372 г.) описываетъ около 25 извѣстныхъ ему красокъ. Вотъ онѣ:

Черныя: Краска ископаемая минеральная. Угольныя краски изъ пережженой виноградной лозы, миндальныхъ или персиковыхъ косточекъ. Сажа получаемая при сжиганіи льняного масла.

Красныя: Sinopia — желѣзистая глина. Киноварь и сурикъ, приготовлявшіеся искусственно. Amatito— минералъ гематитъ. Растительныя: смолистая «драконова кровь», verzino — лаковая изъ отвара краснаго дерева и нѣсколько другихъ лаковыхъ красокъ.

Желтыя и оранжевыя: Охра. Giallorino — химическій составъ которой не опредѣленъ. Мышьяковыя аурипигментъ и реальгаръ. Растительная: arzica и шафранъ.

Зеленыя: Если не считать составныхъ изъ желтой и голубой, всего двѣ: ver de terra — минеральнаго происхожденія и уксусно - кислая мѣдь, приготовленныя искусственно.

Голубыя: azzurro della Magna—мѣдная лазурь и azzurro oltramarino—ультрамаринъ; обѣ—естественнаго происхожденія.

Бѣлыя: Bianco-Santogiovanni—углекислая известь искусственнаго приготовленія и свинцовыя бѣлила.

Antonio Averlino Filarete, писавшій около 1464 года, взявшій въ основаніе своего труда произведеніе болѣе ранняго писателя *), упоми-

*) Leon Battista Alberti, «Tri libri della pittura» 1435.

наетъ, въ общемъ, тѣ же краски. Растительные лаки у него описаны нѣсколько подробнѣе; между прочими, онъ называетъ крапповый лакъ и индиго.

Мастера этого времени не только сами терли свои краски, но часто умѣли даже сами добыть или приготовить ихъ. Проходя однажды со своимъ отцомъ въ лѣсу Colle di Valdesa, Ченино нашелъ и добылъ прекрасную охру разныхъ оттѣнковъ и Sinopia. Тѣ краски, полученіе которыхъ не требовало особыхъ приспособленій, напримѣръ сажа, угольныя черныя или лакъ изъ красной шерсти, приготовлялись въ мастерскихъ художниковъ; требовавшія же болѣе сложнаго приготовленія, какъ напримѣръ, киноварь и аурипигментъ, или же привозныя краски: ультрамаринъ, черная земля, покупались у аптекарей - алхимиковъ или у торговцевъ привозными товарами.

Каждая изъ италіанскихъ школъ имѣла свои излюбленныя краски, такъ arzica употреблялась преимущественно флорентійскими художниками; неаполитанскіе—имѣли свою особую растительную желтую и т. д.

Несомнѣнно, что и у отдѣльныхъ художниковъ подборъ красокъ на палитрѣ былъ довольно своеобразенъ, хотя конечно и не въ такой степени, какъ у позднѣйшихъ, когда, съ одной стороны, выборъ пигментовъ увеличился, съ другой уменьшилась зависимость художника отъ его школы.

О краскахъ старыхъ фламандцевъ и голландцевъ, благодаря трудамъ van Mander'a, Hoogstraten'a, de Bie, de Meyern'a и другихъ, у насъ сохранилось довольно полное представленіе.

Свинцовыя бѣлила, очень тщательно приготовленныя и стертыя, были почти единственной бѣлой краской сѣвера.

Правда, одинъ писатель XIV вѣка *) упоминаетъ бѣлую краску изъ золы оленьяго рога, для смѣшенія съ тѣми красками, которыя портились при смѣшиваніи со свинцовыми бѣлилами; Beurs **) же говоритъ о краскѣ изъ морскихъ раковинъ, но какъ тѣ, такъ и другія употреблялись лишь въ видѣ исключенія. Ванъ Дейкъ и Mytens пробовали было писать висмутовыми бѣлилами, но нашли ихъ для масляной живописи мало пригодными.

Оранжевыхъ и желтыхъ было довольно много: охра разныхъ оттѣнковъ, аурипигментъ, реальгоръ, массикотъ, и нѣсколько сортовъ растительныхъ лаковъ, изъ шафрана, Reseda luteola, Rhamnus infectorius, Genista tinctoria и другихъ растеній. Всѣ эти лаки сильно выцвѣтаютъ на свѣту. Голубые деревья и листья, столь часто встрѣчающіеся на голландскихъ картинахъ—результатъ выцвѣтанія желтой краски, составлявшей нѣкогда, вмѣстѣ съ оставшейся голубою, зеленый цвѣтъ. Въ смыслѣ свѣтопостоянства гумми-гутъ, упоминаемый уже у de Meyern'a (1640), нѣсколько лучше растительныхъ лаковъ.

Киноварь, излюбленная и лучшая краска XVI и XVII вѣковъ, съ успѣхомъ замѣнила, а отчасти и вытѣснила сурикъ болѣе старыхъ мастеровъ. На фигурахъ Гентскаго алтаря тѣло, повидимому, писано уже

---

*) Ch. L. Eastlake, I p. 438.

**) De groote Waereld int kleen geschildert.



Трещины на картинѣ Романино. *(Императорскій Эрмитажъ).*

Type de craquelures. *(Tableau de Romanino à l'Ermitage Impérial).*

киноварью, для чего и позднѣйшіе мастера пользовались преимущественно ею. Она придаетъ тѣлу румянецъ и теплоту:

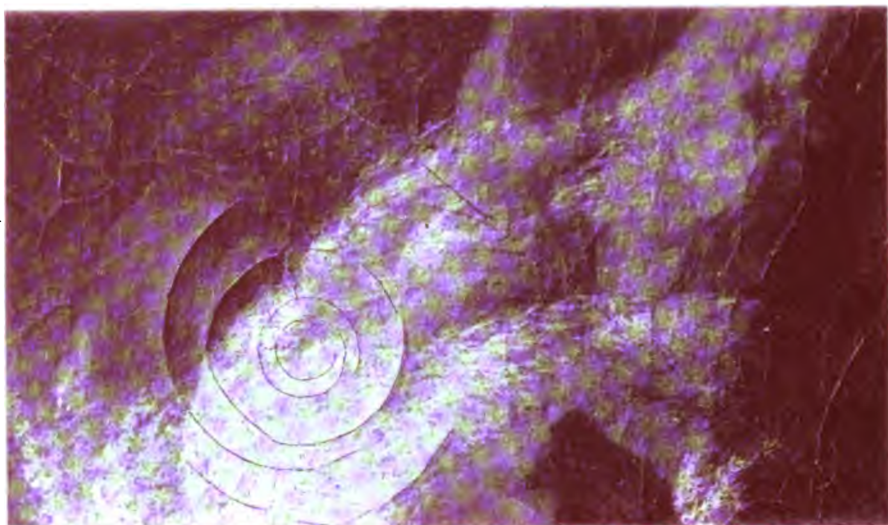
...... «Maer vermilioen doet al vleeschigher gloeyen»,—

такъ воспѣваетъ киноварь въ своихъ стихахъ van Mander. «Въ Антверпенѣ», пишетъ de Meyern: «одинъ человѣкъ дѣлаетъ такую киноварь, которая краснѣе обыкновенной краски въ три раза».

Изъ красныхъ, кромѣ того, употреблялись жженая охра, коричневатаго оттѣнка, и «caput mortuum» — тождественная, по всей вѣроятности, съ индійской красной, получавшейся при прокаливаніи желѣзнаго купороса. Изъ растительныхъ лаковъ были извѣстны краппъ и карминовый.

Довольно трудно опредѣлить, что такое представляютъ изъ себя въ химическомъ отношеніи голубыя «золы» (assen голландцевъ), столь часто упоминаемыя писателями XVII вѣка. Врядъ ли это углекислая мѣдь, какъ предполагаетъ Eastlake *), еще менѣе вѣроятно, чтобы въ составъ ихъ входило, въ качествѣ необходимой составной части, серебро, часто упоминаемое въ описаніяхъ способовъ приготовленія этой краски. Самое названіе ея, указывающее на примѣненіе при полученіи ея высокой температуры, заставляетъ предполагать скорѣе шлакъ, окрашенный мѣдью или же кобальтомъ. Несомнѣнно, впрочемъ, что и мѣдная лазурь, azzurro della magna италіанцевъ, была извѣстна въ Голландіи. Далѣе, употреб-

*) V. I, p. 458.



Паутинообразная и др. трещины отъ механическаго поврежденія. Деталь картины Бакгейзена. (Имп. Эрм. № 1188).

Type de craquelures. (Tableau de Bakhuysen à l'Ermitage Impérial).

лялись смальта не пользовавшаяся особымъ фаворомъ, также индиго и другіе голубые лаки.

Къ числу послѣднихъ слѣдуетъ отнести и «гаарлемскую голубую», которою, какъ предполагаетъ Weyerman **), писалъ van Goyen и которая, полинявъ отъ свѣту, со временемъ придала картинамъ этого мастера столь характерный для нихъ сѣровато-коричневый тонъ. Ультрамаринъ изъ минерала ляписъ-лазури—несомнѣнно самая лучшая и, вмѣстѣ съ тѣмъ, самая дорогая краска старыхъ мастеровъ. «Solt ihr 1 P. Ultramarin kauft haben, ihr hettets mit 100 Fl. kaum zwingt, den ich kan kein schöne Unz under 10 oder 12 Dukaten kauffen», такъ жалуется Дюреръ въ своемъ письмѣ къ Хеллеру на ея дороговизну. Употребленіе ультрамарина и киновари часто обусловливалось въ контрактахъ заказчиковъ съ художниками.

Очень скверно обстояло у голландцевъ дѣло съ зелеными красками, о чемъ высказываетъ сожалѣніе уже Hoogstraten. И дѣйствительно, во всей громадной коллекціи картинъ Эрмитажа, врядъ ли найдется десятокъ голландцевъ, на которыхъ зеленая краска сохранилась бы настолько, чтобы ее можно было и теперь считать дѣйствительно зеленой, а не голубовато-сѣрой или буро-коричневой. Объясняется это тѣмъ, что обѣ части зеленой краски (составной въ большинствѣ случаевъ) или же по крайней мѣрѣ одна изъ нихъ, выцвѣли или потемнѣли, химически вліяя другъ на друга *). Изъ несоставныхъ зеленыхъ были въ употребленіи слабыя краски «terra verde» изъ малахита и «веронская земля»—силикатъ закиси желѣза, тоже минеральнаго происхожденія. Съ особенными предосторожностями употреблялось иногда также «vert de gris»—

---

*) Lewens-Beschreyving der Nederl. Kontschilders. 1729.

**) Напримѣръ аурипигментъ и мѣдная зеленая.

уксусно-кислая окись мѣди, сильно гигроскопичная и поэтому не особенно пригодная въ сырой Голландіи.

Коричневыя краски: умбра и «кельнская земля», тождественная вѣроятно съ «кассельской землей» столь любимой ванъ Дейкомъ, и мумія оказались довольно надежными красками *), чего однако отнюдь нельзя сказать про обманчивый асфальтъ, погубившій такъ много картинъ. Теплый и прозрачный въ началѣ, онъ образуетъ съ высохшимъ масломъ такъ называемый «твердый растворъ» и обладаетъ пагубнымъ свойствомъ пропитывать и чернить постепенно подъ нимъ и надъ нимъ положенныя краски, расплываться, сглаживать контуры и образовывать на картинахъ сплошныя рыжіе пятна **).

Обыкновенный древесный или кузнечный уголь «Smekool» голландцевъ, дающій черную краску теплаго тона, употреблялся уже очень старыми художниками сѣвера ***). Кромѣ нея голландцы употребляли черныя краски другихъ оттѣнковъ: жженую слоновую, моржевую или обыкновенную кость, жженый рогъ, сажу и другіе виды угля, а также и землистую черную, называемую у de Meyern'a «Terre noire ou crayon noir, black chalk».

XVIII вѣкъ принесъ искусству нѣсколько новыхъ красокъ; болѣе замѣчательны изъ нихъ: желѣзная соль желѣзистосинеродистой кислоты, берлинская лазурь (Berliner blau), открытая въ началѣ вѣка и выпущенная въ продажу какъ продуктъ фабричнаго производства въ 1724 году, зелень Шееле (мышьяковисто-мѣдная соль, vert de Scheele) и цинковыя бѣлила (окись цинка), ставшія болѣе извѣстными лишь въ концѣ вѣка.

Особенно много красокъ, отчасти очень цѣнныхъ, вошло въ употребленіе въ XIX вѣкѣ. Главнѣйшія изъ нихъ: кадмій (сѣрнистый кадмій) открытый въ 1817 году, хромъ желтый (хромовокислый свинецъ) (1818), коричневая жженая берлинская лазурь, искусственный краппъ, искусственный ультрамаринъ (1831) различныхъ цвѣтовъ и оттѣнковъ, кобальтъ (bleu de cobalt, соединеніе глинозема съ окисью кобальта) (1804), искусственное индиго, зеленая кобальтовая (соединеніе окисей кобальта и цинка, vert de cobalt), зеленая хромовая (окись хрома, vert de chrome) и много другихъ.

Заканчивая нашъ историческій очеркъ развитія художественныхъ красокъ, мы, вмѣстѣ съ тѣмъ, можемъ считать исчерпанною намѣченную нами въ заголовкѣ настоящей статьи задачу.

Большая часть свѣдѣній, имѣющихся въ настоящее время о матеріалахъ, употреблявшихся старинными художниками, получена изъ литературныхъ данныхъ, оставленныхъ намъ отчасти самими художниками, отчасти же ихъ современниками, стоявшими, въ силу различныхъ обстоятельствъ, близко къ искусству. Свѣдѣнія эти весьма не полны, часто противорѣчивы и сбивчивы. Послѣднее вполнѣ объясняется тѣмъ обстоятельствомъ, что лѣтописцами художественной техники были очень часто

*) Двѣ первыя иногда могутъ чернить смѣшанныя съ ними краски.

**) См. W. Ostwald «Malerbriefe», S. 129.

***) Напр. Gerhard'омъ zur Brügge.

люди мало освѣдомленные относительно происхожденія, способовъ приготовленія и химической сущности тѣхъ веществъ, о которыхъ имъ приходилось писать.

Литературные источники старины до сихъ поръ не вполнѣ исчерпаны, несомнѣнно они дадутъ намъ еще много интересныхъ и важныхъ свѣдѣній, но еще болѣе несомнѣнно, что эти свѣдѣнія не удовлетворятъ запросамъ науки и ей придется обратиться къ непосредственному точному изслѣдованію изучаемыхъ объектовъ, прибѣгнувъ къ помощи методовъ, выработанныхъ физикой и химіей. Особенно богатыхъ результатовъ можно ожидать отъ примѣненія оптическаго и химическаго анализовъ къ изслѣдованію красокъ: оно обѣщаетъ дать намъ полное и точное понятіе о палитрѣ каждаго изъ великихъ мастеровъ старины.

Вас. Щавинскій.



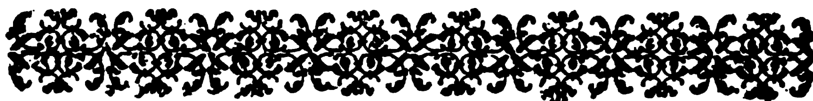


СТОЛИЧНЫЙ ВАНДАЛИЗМЪ.

Трудно предположить, что есть люди, считающіе Лѣтній садъ не нужнымъ, даже пожалуй некрасивымъ. Но это такъ. Кто то очень хочетъ совсѣмъ его застроить, вѣроятно, чтобы памяти не было о томъ времени, когда на мѣстѣ Петербурга росъ лѣсъ. Сначала въ саду было только два павильона, одинъ для продажи водъ, другой—цвѣтовъ. Затѣмъ, года два назадъ построили третій—для продажи папиросъ. Этотъ почти всегда закрытъ. Теперь возводятъ новую постройку, но уже не павильонъ, а цѣлый домъ въ два этажа съ балкончиками въ стилѣ, среднемъ между русскимъ дачнымъ и модернъ. Постройка эта вызвана необходимостью подкрѣплять силы гуляющей публики: здѣсь будетъ продаваться простокваша и лактобацилинъ. Вотъ по истинѣ трогательная заботливость! Надо надѣяться, что скоро можно будетъ гулять между двумя рядами гастрономическихъ магазиновъ, надъ которыми для защиты публики отъ дождя будетъ устроена стеклянная крыша, а деревья за ненадобностью вырублены... Можетъ быть, въ Лѣтній садъ перенесутъ и Пустой рынокъ? А можно было одно время надѣяться на лучшее, такъ какъ исправили рѣшетку Лебяжьяго канала и группу Альбагини, имѣющую историческое значеніе, убрали въ Эрмитажъ, до передачи въ Военно-Историческій музей. Но теперь опять начинается старая исторія, и ворота, выходящія къ строющемуся мосту, стоятъ со сломанными орлами, подпертыя досками, и быстро растетъ колонія дачныхъ построекъ. Ожидать можно самаго худшаго, вѣдь продали же въ Старой Руссѣ подъ фабрику—екатерининскую дубовую рощу...

С. Т.





Императорскій Эрмитажъ былъ закрытъ для публики съ 5-го по 22-е, а также 24 и 25 апрѣля.



Выставка «Старыхъ Годовъ».

Осмотръ генеральнымъ комиссаромъ выставки частныхъ собраній Петербурга выяснилъ мѣстонахожденіе множества интереснѣйшихъ произведеній старыхъ мастеровъ. Большинство изъ найденныхъ картинъ—произведенія голландской и фламандской школъ, но есть не мало работъ италіанскихъ, испанскихъ, французскихъ, нѣмецкихъ, англійскихъ и русскихъ художниковъ. Изъ выбранныхъ для выставки картинъ особенно интересны произведенія: Симоне ди Мартино, Карпаччіо, Караваджо, Париса Бордоне, Баттони, Б. Луини, К. Маратта, Бронзино, Доменикино, Каналетто, Гварди, Тьеполо, Мурильо, Эль Греко (Теотокопули), Вальдесъ Леаль, Рибера, Іеронима Бошъ, «Мастера Успенія Богородицы», Гендриха де Блееса, Л. Кранаха, Рембрандта, ванъ Гойена, Якова и Саломона Рейсдалей, Гоббемы, Альберта Кейпа, Я. Іорданса, Пэна, Ларжильера, Патэра, Наттье, Буше, Фрагонара, Маргариты Жераръ, Виже-Лебрёнъ, Ромней, Лоренса, Левицкаго, Боровиковскаго, Рокотова, Кипренскаго, Венеціанова, Александра Иванова и множества другихъ первоклассныхъ мастеровъ.

Пока получено согласіе слѣдующихъ владѣльцевъ: Ихъ Императорскихъ Высочествъ великихъ князей Константина Константиновича и Николая Михайловича, кн. А. Г. Гагарина, П. П. Дурново, кн. А. А. Оболенской-Нелединской-Мелецкой, Н. Д. Никифорова, гр. А. А. Голенищева-Кутузова, М. П. Боткина, С. С. Боткина, Е. Е. Рейтерна, кн. Ю. С. Гагарина, И. П. Балашова, бар. П. Ф. Мейендорфа, А. К. Болдырева, О. Э. Браза, гр. Е. А. Мордвиновой, кн. Л. Л. Урусовой, А. Г. Чичаговой, И. Н. Герарда, И. И. Поплавскаго, гр. Д. Н. Толстого, П. В. Охочинскаго, П. Г. Мякинина, гр. Е. В. Шуваловой, кн. П. В. Кантакузена, кн. Ф. Ф. Юсупова, кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова, гр. Р. Э. Стенбокъ, бар. Н. А. Корфа, Е. Г. Швартца, П. М. Романова, М. П. Фабриціуса, Б. И. Ханенко, Александра и Леонтія Бенуа и многихъ другихъ собственниковъ картинъ. Кромѣ указанныхъ лицъ намѣчено еще около ста владѣльцевъ картинъ, собранія которыхъ будутъ осмотрѣны въ ближайшее время.

Съ заявленіями просятъ обращаться къ генеральному комиссару выставки барону Николаю Николаевичу Врангелю (Бассейная, 27, тел. 52—74).



Доклады по вопросамъ искусства въ русскихъ ученыхъ обществахъ.

Засѣданіе Общества Архитекторовъ-Художниковъ, 3-го апрѣля, было посвящено, главнымъ образомъ, обсужденію отвѣта Финляндской Археологической коммисіи, по поводу возбужденнаго Н. К. Рерихомъ вопроса, объ открытіи изъ подъ штукатурки древнихъ фресокъ въ церкви прихода Nousiainen Абосской губ. *). Отвѣтъ Финляндской Археологической коммисіи настолько странный, что Общество постановило повторить свой запросъ. Между прочимъ, въ отвѣтѣ финляндскихъ охранителей говорится, что открываемыя изъ подъ штукатурки фрески «сохранять въ зданіяхъ, служащихъ еще мѣстомъ богослуженія, оказывалось невозможнымъ, такъ какъ прихожане требуютъ въ своихъ церквахъ опрятной внѣшности». Вотъ удивительное заявленіе—неужели древняя фреска «неопрятна»?

Далѣе сообщается, что роль коммисіи сводится къ праву «копировать фрески, а затѣмъ приходы могутъ поступать съ ними по своему благоусмотрѣнію». Относительно фресокъ прихода Nousiainen коммисія сообщаетъ, что они закрыты штукатуркой съ разрѣшенія коммисіи «по совѣту магистра Нервандера, такъ какъ онѣ по своему грубому и первобытному свойству неумѣстны въ современной церкви».

Такъ берегутъ финляндцы памятники искусства. Нечего сказать, хорошо учрежденіе, которое считаетъ древнюю церковную роспись не соотвѣтствующей требованіямъ «внѣшней опрятности», учрежденіе, которое спокойно предоставляетъ приходамъ поступать съ художественной стариной «по своему благоусмотрѣнію»! Хороши ученые-археологи, допустившіе закрытіе удивительныхъ фресокъ въ Nousiainen (неумѣстныхъ по грубости!!), хорошъ и магистръ, давшій столь варварскій совѣтъ. Финляндія, гордая своей «культурностью», повидимому относится къ національнымъ святынямъ искусства съ безцеремонностью поистинѣ не культурной.

Въ засѣданіи Общества Архитекторовъ-Художниковъ 24 апрѣля А. В. Щусевъ прочелъ докладъ о реставраціи древняго храма въ гор. Овручѣ Волынской губерніи. Докладчикъ очертилъ историческія судьбы Овруча (лѣтописнаго Вручія) и остатковъ древняго храма, построеннаго въ XII столѣтіи. Жалкіе остатки этого храма, въ видѣ полуразвалившихся стѣнъ, сохранившихъ и до сихъ поръ нѣкоторыя архитектурныя детали (обработки дверей, оконъ и проч.), а также карнизы, найденные упавшими вмѣстѣ со стѣной, дали возможность А. Щусеву на основаніи изученія и точныхъ обмѣровъ этихъ частей исполнить проектъ реставраціи, представленный на судъ Общества Архитекторовъ Художниковъ. Великолѣпный проектъ, выполненный съ рѣдкимъ знаніемъ и чувствомъ, вызвалъ оживленный обмѣнъ мнѣній. Весь храмъ проектированъ исключительно на основаніи изученія оставшихся частей. Лишь верхняя часть барабана, куполъ и высота двухъ стоящихъ

---

*) См. «Старые Годы», Февраль 1908, стр. 75 и 95.

впереди башень съ ихъ покрытіями исполнены авторомъ по чувству. Вся старая, сохранившаяся до нашихъ дней, кладка и детали укрѣплены, вошли въ составъ проектированной постройки и отдѣлены явственнымъ швомъ отъ современной кладки. Такимъ образомъ, памятникъ для изученія остается открытымъ, ни малѣйшая деталь не уничтожена. Этотъ проектъ первый по своимъ строго научнымъ задачамъ.

Императорское Русское Археологическое Общество. Въ засѣданіи 15 марта прочелъ докладъ М. И. Ростовцевъ: «Поѣздка въ Египетъ» (продолженіе и окончаніе). Въ забытой Александріи, міровой столицѣ эллинизма, только что начались раскопки, но пропущеннаго времени вернуть нельзя; территоріальный ростъ города давно уже скрылъ всю древнюю мѣстность и трудно, конечно, расчитывать найти богатые дворцы Александріи. Только два мѣста не заняты постройками—Серапеумъ и Стадіумъ. Древніе Некрополи съ чудесными гробницами отчасти смываются моремъ, отчасти уничтожаются динамитомъ, при ломкѣ камней; такъ гибнутъ лучшія гробницы Птоломеевской эпохи. Ихъ саркофаги до сихъ поръ остаются неизученными, несмотря на важное значеніе въ исторіи стилей. Затѣмъ докладчикъ въ живой и увлекательной бесѣдѣ ознакомилъ собраніе со своими «египетскими» впечатлѣніями. Въ Каирскомъ музеѣ выдѣляется комната съ золотыми вещами и различной утварью (XVIII династіи), представляющими дѣйствительно откровеніе для занимающихся искусствомъ. Это—памятники открытые Девисомъ.

Докладчикомъ отмѣчено также возмутительное явленіе: вслѣдствіе запрудъ Нила у Ассуана, произведенныхъ англичанами, великолѣпные памятники Египта залиты водой.

Въ томъ же засѣданіи выслушанъ докладъ Я. И. Смирнова: «о нѣкоторыхъ новыхъ изслѣдованіяхъ въ области христіанской археологіи Египта». Темой доклада послужили христіанскія гробницы, расписанныя фресками, и, главнымъ образомъ, открытая въ Египтѣ въ 60-хъ годахъ прошлаго столѣтія Александрійско - христіанская гробница, теперь уже не существующая.

Н. М.





Англійская выставка въ Берлинской Академіи.

(E. Posse: L'exposition d'art anglais à l'Académie de Berlin).

(27 января—25 февраля 1908 г.).

Въ Берлинѣ уже почти не говорятъ о выставкѣ старѣйшихъ произведеній англійскаго искусства, которая открылась въ Академіи Художествъ въ день рожденія императора Вильгельма, 27 января—хотя она и была гвоздемъ выставочнаго сезона. Выставка имѣла поразительный, превзошедшій всѣ ожиданія успѣхъ, отчасти вслѣдствіе счастливыхъ внѣшнихъ обстоятельствъ: имѣлось въ виду оказать особое вниманіе германскому императору... Никогда еще не открывалось глазамъ любителя такое богатое собраніе шедевровъ эпохи 1750—1830 гг., даже въ Англіи едва доступныхъ публикѣ. Они были присланы на выставку благодаря любезности собственниковъ, принадлежащихъ частью къ высшей англійской аристократіи, частью къ лондонскому финансовому и антикварному міру. Менѣе выдающіяся вещи дала Германія. Кромѣ картинъ, выставлены были также черныя и цвѣтныя гравюры (собственность Берлинскаго Kupferstichkabinett'а), миніатюры, скульптуры, серебро и мебель.

Каталогъ въ 113 нумерахъ соединилъ главнѣйшія имена этой блестящей эпохи живописи. Совершенно отсутствовало «высокое» искусство, не было и Гогарта; грубоватость его гражданскаго морализма мало подходила бы къ этому изысканному обществу. Преобладали главнымъ образомъ портреты; было также нѣсколько образцовъ произведеній пейзажистовъ того времени.

Два мѣсяца назадъ закрылась выставка, оставивъ послѣ себя воспоминаніе о совершенно особомъ искусствѣ, всецѣло посвященномъ изображенію красивыхъ, изящныхъ женщинъ, плѣняющихъ насъ то скромной женственной прелестью, то задумчивой серьезностью. Эти женщины любятъ видѣть себя на портретѣ не только свѣтскими дамами, но еще охотнѣе матерями—въ материнскихъ заботахъ, съ материнскою гордостью, въ объятіяхъ ласкающихся, всегда здоровыхъ, краснощекихъ

дѣтей, въ которыхъ ярко выражена «порода». Это дѣйствительно настоящія, здоровыя дѣти, привыкшія проводить время на свѣжемъ воздухѣ. Собаки и другія домашнія животныя—товарищи ихъ игръ. Никогда въ ихъ взглядѣ не встрѣтишь степеннаго, недѣтскаго выраженія минувшей напыщенной эпохи. Наоборотъ, въ этихъ дѣтскихъ изображеніяхъ—свѣжій реализмъ новаго искусства и въ женскихъ портретахъ мы уже не находимъ только игривыхъ куколокъ, какъ въ началѣ вѣка. Изчезло прежнее царедворческое однообразіе и въ мужскомъ портретѣ. Предъ нами сильные, энергичные мужчины: военные, художники, ученые, купцы, реально схваченные, безъ позы и жеманства: все люди въ своихъ, а не въ чужихъ роляхъ.

Рейнольдсъ, Гейнсборо, Ромней, Гоппнеръ, шотландецъ Рэбёрнъ и Лоренсъ въ теченіе ста лѣтъ стояли во главѣ портретистовъ этого общества, а первые два особенно удачно постигли все его своеобразіе. Они же вмѣстѣ съ Гогартомъ—первые выдающіеся національные художники Англіи, которая до того времени всегда пользовалась услугами чужихъ мастеровъ. Для поднятія отечественнаго художества учреждена была Академія, первымъ президентомъ которой былъ сэръ Джошуа Рейнольдсъ. Онъ же наиболѣе блестяще представленъ на выставкѣ.

Три шедевра Рейнольдса, уже по своимъ размѣрамъ разсчитанные на сильный декоративный эффектъ въ высокихъ помѣщеніяхъ Академіи и замѣчательные по теплотѣ и яркости колорита, не утратили силу обаянія, несмотря на нѣсколько заимствованную у старыхъ мастеровъ технику письма. По срединѣ помѣщался портретъ великолѣпный по монументальному расположенію фигуръ: Lady Delmé съ двумя прелестными дѣтьми, въ смѣло написанномъ паркѣ (въ 1787 г., собств. г. Пирпонта Моргана, Лондонъ). Тутъ же рядомъ висѣлъ портретъ Lady Stanhope (Хр. Вертгеймеръ, Лондонъ), изображенной въ видѣ задумчивой музы, окруженной научными предметами.

Однако въ глазахъ многихъ кисть Рейнольдса блѣднѣетъ предъ мастерствомъ Гейнсборо. Это прямыя противоположности—энергичный реалистъ Рейнольдсъ, любящій сильныя, здоровыя личности, опредѣленную характерность и яркія краски,—сентиментальный мечтатель Гейнсборо, поклонникъ всего нѣжнаго, придающій своимъ образамъ меланхолію, свойственную только ему. Съ нею гармонируютъ его мягкіе пастельные, слегка туманные и, пожалуй, холодноватые тона. Первый—человѣкъ спокойнаго, обдуманнаго творчества, второй—художникъ менѣе надежный и корректный, за то творящій подъ впечатлѣніемъ минуты, отдающій душу своему произведенію. Онъ чувствуетъ какъ художникъ эпохи рококо и немного напоминаетъ ванъ Дейка, котораго онъ будто бы вспоминалъ въ послѣдній разъ на смертномъ одрѣ. Потому то Гейнсборо—призванный свыше живописецъ душистой, элегической женской прелести. Его женщины точно парятъ надъ землей, въ шелестящихъ шелкахъ, въ богатыхъ, изысканныхъ костюмахъ. Тогда какъ почти нѣтъ области въ живописи, гдѣ бы Рейнольдсъ не проявилъ свои силы съ успѣхомъ, Гейнсборо исключительно удаются портреты женщинъ. Какъ часто неудачны его мужскіе портреты, какъ сухъ и безжизнененъ, напримѣръ, выставленный конный портретъ генерала Honywood'а въ



Рейнольдсъ: Лэди Дельме съ дѣтьми.
(Выставка въ Берлинѣ).

Reynolds: Lady Delmé et ses enfants.
(Exposition de Berlin).

сравненіи съ мужественнымъ Marquess of Granby Рейнольдса. За то Гейнсборо опять въ своей сферѣ, когда пишетъ нѣжную, мечтательную юность, какъ въ портретѣ Jonathan Buttale, знаменитомъ «Blue Boy» (собственность герцога Вестминстерскаго, Лондонъ). Такимъ можно представить себѣ сказочнаго принца, въ мягкой спокойной прелести юношеской красы и задумчивости. Первоначальный эффектъ переливающихся тоновъ синяго костюма какъ будто нѣсколько поблекъ благодаря потемнѣвшему отъ времени коричневатому фону. Тѣмъ не менѣе «Blue Boy» и нынѣ побѣдоносно сохранилъ пальму первенства, какъ очаровательнѣйшее произведеніе англійской живописи.

Гейнсборо былъ слишкомъ своеобразенъ, чтобы имѣть преемниковъ. За то на выставкѣ можно было прослѣдить послѣдовательно связь Рейнольдса, черезъ Гоппнера и Ромнэй, съ придворнымъ живописцемъ сэромъ Томасомъ Лоренсомъ. Изъ вещей Гоппнера имѣлись красивыя дѣтскія и женскія изображенія въ манерѣ Рейнольдса (дѣти Godsal, извѣстныя подъ названіемъ «The Setting Sun», собств. Пирпонта Моргана, Лондонъ), только мягче и нѣжнѣе. Новую ноту вноситъ Джоржъ Ромнэй, другъ лэди А. Гамильтонъ, своимъ нѣсколько холодноватымъ классицизмомъ и исполненной благородства простотой колорита, линіи и композиціи. Прекраснымъ образчикомъ его манеры на выставкѣ могло служить изображеніе молодого John Walter Tempest (Хр. Вертгеймеръ, Лондонъ) произведеніе величайшей, хотя и нѣсколько умышленной простоты контура. Скульптуры лорда Elgin'а съ Партенона не остались безъ вліянія на мастера.

Среди произведеній Лоренса, отца современной придворной портретной живописи, на выставкѣ были вещи весьма различнаго достоинства; рядомъ съ претенціознымъ по манерѣ, но очаровательнымъ портретомъ Elisabeth Farren (Пирпонтъ Морганъ, Лондонъ), въ бѣломъ платьѣ, отороченномъ мѣхомъ,—портретъ канцлера князя Меттерниха, выдающаяся по тонкой характеристикѣ вещь, и тутъ же—приторно сладкія, точно олеографіи, работы позднѣйшаго его періода.

Третьимъ среди великихъ портретистовъ является шотландецъ сэръ Генри Рэбёрнъ. Онъ пишетъ исключительно портреты, а потому, быть можетъ, онъ лучшій изъ портретистовъ, для котораго самое главное—вѣрная характеристика изображаемаго лица, а все остальное только средство для достиженія цѣли. По техникѣ онъ также нисколько не уступаетъ лучшимъ современнымъ ему мастерамъ: глубокія, яркія краски и удивительно мягкіе тона и переходы. Кромѣ того онъ обладаетъ той спокойной увѣренностью художественнаго выраженія и широкою, смѣлою кистью, которыя не могутъ не вызывать восторга. Среди его многочисленныхъ картинъ первое мѣсто занимали трое дѣтей Elphinstone (Хр. Вертгеймеръ, Лондонъ).

Хотя въ Англіи заря новой пейзажной живописи уже ярко сіяла въ объятую выставкой эпоху, все же, въ сравненіи съ портретомъ, пейзажъ былъ представленъ слабо. Два идиллическихъ ландшафта Гейнсборо, нѣсколько посредственныхъ пейзажей Тёрнера. Только Констэбль удачно былъ отличенъ двумя большими, слегка претенціозными картинами. Изъ нихъ «The Leaping Horse» прислана изъ Лондона Королевской

академіей. Однако въ этихъ холстахъ мало замѣтна широкая, воздушная смѣлость его пейзажныхъ эскизовъ, отличающихся тонкою наблюдательностью и давшихъ ему славу передового художника. Въ огромныхъ размѣрахъ выставленныхъ картинъ еще чувствуется несвобода художника отъ прежней манеры: желаніе дать холстъ побольше въ ущербъ цѣлостной гармоніи картины.

Въ заключеніе отмѣтимъ, что сокровища англійской выставки—нынѣ вновь разрозненныя—можно имѣть въ прекрасныхъ репродукціяхъ, изданныхъ Photographische Gesellschaft въ Берлинѣ. На 80 листахъ образцово воспроизведены геліогравюрою лучшія картины выставки.

E. Posse.



Свѣдѣнія изъ за границы.

Франція. Коммисія по охранѣ Стараго Парижа обратила вниманіе на надстройку нѣкоторыхъ домовъ по улицѣ Риволи. Эта улица была первоначально проведена и застроена по проекту, утвержденному консулами 17 вендемьера X года; поэтому коммисія считаетъ обязанностью правительства наблюденіе за сохраненіемъ ея неприкосновенности и гармоніи. На это сужденіе коммисіи отозвался письмомъ премьеръ-министръ Клемансо, заявившій, что лица, самовольно измѣняющія первоначальный видъ улицы, будутъ привлекаться къ судебной отвѣтственности.

Благодаря заботамъ г. де Nolhac, хранителя Версальскаго дворца, туда возвращена великолѣпная серія гобеленовъ эпохи Людовика XIV, по картонамъ Лебрена и в.-д. Мейлена, «L'Histoire du Roi», которая находилась въ Garde-Meuble. Шпалеры помѣщены на своихъ прежнихъ мѣстахъ, семь—въ аппартаментахъ королевы, и шесть—въ залахъ Минервы и Аполлона. Кромѣ того, въ эти комнаты обратно водворены консоли и предметы искусства того времени, а полы покрываются коврами Savonnerie.

Хранителю Malmaison, г. Jean Ajalbert, также удалось получить цѣнные предметы, когда то бывшіе въ этомъ дворцѣ. Такъ, отъ Пирпонта Моргана полученъ миніатюрный портретъ Наполеона, а отъ другого жертвователя—рѣзная мраморная ванна, служившая великому императору.

Лувръ пріобрѣлъ совершенно исключительный по рѣдкости, сохранности и красотѣ арабскій стаканъ XIV вѣка, изъ эмалированнаго стекла. Рисунокъ эмалью, съ изображеніемъ ряда скачущихъ всадниковъ,

напоминаетъ извѣстныя инкрустаціи серебромъ на мѣди, относящіяся къ той же эпохѣ.

Въ епископскомъ домѣ въ Бове находилась обстановка гостиной: два дивана, 12 креселъ и два экрана, крытые тканью эпохи Регентства по рисункамъ Удри—«Басни Лафонтена». Эта мебель, подаренная королемъ въ 1723 г., тогда оцѣнивалась въ 8.233 фр., а недавно за нее предлагалъ парижскій антикваръ уже 400.000 фр. Теперь Garde-Meuble своевластно вывезъ ее въ Парижъ для украшенія Сената. Пресса считаетъ этотъ фактъ опаснымъ прецедентомъ въ смыслѣ излишней централизаціи и смѣлости въ распоряженіи чужимъ имуществомъ. Впрочемъ, этотъ случай—только одно изъ послѣдствій антиклерикальныхъ законовъ.

8-21 апрѣля скончался видный писатель и историкъ искусства Emile Gebhart, членъ Французской Академіи, родившійся въ 1839 г. Частыя поѣздки въ Грецію и Италію отвлекли его отъ литературной критики, которою онъ сперва занимался исключительно, и пріохотили къ искусству старины. Художники кватроченто и высокаго Ренессанса—стали для него личными друзьями и послѣдніе годы онъ весь отдался имъ. Къ этому времени относится его роскошная книга о Боттичелли; передъ тѣмъ онъ ярко и красиво описалъ Флоренцію и ея памятники. Изъ другихъ трудовъ его—не говоря о рядѣ статей въ художественныхъ журналахъ—наиболѣе замѣчательны «Пракситель» и «Жанровая живопись въ античномъ мірѣ».

Англія. На дняхъ въ British Musseum поступили, по завѣщанію д-ра Ольдгама, пять выдающихся драгоцѣнныхъ скрипокъ, въ томъ числѣ «Тоскана» Страдиваріуса, проданная въ 1749 г. за 1.000 фр. и купленная въ 1888 г. за 25.000 фр. лондонскимъ торговцемъ, отъ котораго она и была пріобрѣтена завѣщателемъ. Музей однако, отказался отъ этого дара, мотивируя свое рѣшеніе тѣмъ, что преступно было бы обречь такіе чудесные инструменты на вѣчное молчаніе.

П. В.

Австрія. Въ выставочномъ салонѣ Митке (Gallerie Miethke) состоялась выставка произведеній Гойи. Выставленъ почти весь графическій oeuvre мастера, 38 его великолѣпныхъ рисунковъ изъ коллекціи Берусте и около 20 масляныхъ картинъ. Изъ послѣднихъ первое мѣсто занимаютъ: портретъ жены писателя Бермудезъ, портретъ торреадора Ромеро, портретъ офицера, помѣченный 1815 г., и жанровая сцена «Арестъ». Всѣ эти картины пріобрѣтены были въ Испаніи художникомъ Карломъ Молль, бывшимъ издателемъ вѣнскаго Сецессіонъ, а теперь художественнымъ руководителемъ галереи Митке. За Ромеро, который является повтореніемъ того же портрета въ галереѣ Каннъ, уплочено герцогу Верагуа—75.000 франковъ; портретъ госпожи Бермудезъ пріобрѣтенъ у маркиза Коза-Піорресъ.

П. Э.

Голландія. Дивное «Благовѣщеніе» Яна ванъ Эйка изъ Эрмитажа, одинъ изъ перловъ на выставкѣ «Золотого Руна» въ Брюгге, было предметомъ оживленныхъ преній на археологическомъ конгрессѣ

въ Гентѣ, въ результатѣ которыхъ, между прочимъ, опредѣлилось время созданія картины. Президентъ бельгійской археологической академіи, Поль Сентенуа (Saintenoy), сдѣлалъ открытіе, что церковь, служащая фономъ для «Благовѣщенія», является почти точнымъ изображеніемъ одной старинной церкви въ Сантіяго, въ сѣверо-западной Испаніи. Документально извѣстно, что Янъ ванъ Эйкъ въ 1429 г. пребывалъ въ Сантіяго по пути въ Португалію, куда художникъ былъ посланъ Филиппомъ Добрымъ съ дипломатической миссіей. Такимъ образомъ, по всей вѣроятности, къ этому времени и слѣдуетъ отнести созданіе «Благовѣщенія».

Въ 1906 г. городъ Амстердамъ пріобрѣлъ домъ Рембрандта на «Joedenstraat». Но что съ нимъ сдѣлать? Вѣдь не устроить же въ немъ что то въ родѣ паноптикума Рембрандта, т. е. съ грѣхомъ пополамъ возстановить внутреннюю обстановку такъ, какъ она по нашимъ представленіямъ была во время Рембрандта. Превращеніе въ художественный клубъ или помѣщеніе въ немъ рембрандтовскаго архива казались бы профанаціей. Найдетъ ли общество «Rembrandthuis» какой нибудь исходъ?

«Учрежденіе Тейлера» и «Тейлеровское Второе Общество» въ Гарлемѣ объявили конкурсъ на премію 1908 года на слѣдующую тему: «Составить по возможности полный списокъ картинъ, существовавшихъ до 1566 года въ сѣверо-нидерландскихъ церквахъ и монастыряхъ, и перечень уцѣлѣвшихъ до нашихъ дней картинъ сѣверо-нидерландскаго происхожденія, написанныхъ до означеннаго срока». Въ 1566 г. разразилась надъ Сѣверными Нидерландами буря протестантскаго иконокластицизма; по преданію, тогда будто бы погибли всѣ религіозныя картины Голландіи; однако по документальнымъ даннымъ видно, что сохранилось въ галереяхъ и коллекціяхъ довольно значительное количество голландскихъ картинъ, написанныхъ до рокового года. Между ними занимаетъ видное мѣсто «Богородица во славѣ» Яна Провоста 1525 г., находящаяся въ Императорскомъ Эрмитажѣ и слывшая, до блестящаго изслѣдованія Hulin de Loo, работой Метсейса. Дирекція, объявившая этотъ конкурсъ, надѣется такимъ путемъ двинуть впередъ изслѣдованія о такихъ выдающихся мастерахъ какъ Альбертъ ванъ-Оувартеръ, Герритъ ванъ-Гарлемъ (или tot Sint Jans), Корнелисъ Энгельбрехтсенъ, Лука Лейденскій, Яковъ Корнелисъ, Питеръ Артсенъ, Іеронимъ Босъ и др., какъ бы затуманенныхъ славою южно-нидерландскихъ живописцевъ.

Дирекція Амстердамскаго кабинета гравюръ—Rijksprentenkabinett—устраиваетъ весьма любопытную выставку гравюръ и рисунковъ нидерландцевъ съ римскихъ развалинъ. Вопросъ о классицизмѣ того или другого художника обыкновенно обходится молчаніемъ. Разъ замѣтно вліяніе или «антика» или «италіанскаго искусства»—пренія прекращаются, фактъ признается и никто не думаетъ разбираться въ существенномъ вопросѣ о дѣйствительности этого вліянія. Страннымъ образомъ, болѣе всего разработанъ вопросъ о вліяніи античнаго и классическаго италіанскаго вліянія относительно работъ того изъ великихъ мастеровъ, ко-

торый по обыкновенію слыветъ антиподомъ всякаго классицизма: Рембрандта. Извѣстно, что онъ подражалъ въ двухъ автопортретахъ Рафаелю, а именно портрету графа Кастильоне; что онъ пользовался рисунками Мартина ванъ-Гемскерка для построекъ, изображенныхъ на его картинахъ. Чтобы рѣшить вопросъ о вліяніи древней и новой Италіи на голландскую живопись, слѣдуетъ разобраться въ вопросѣ, что именно перешло по традиціи въ составъ ея представленій. Поэтому нельзя не привѣтствовать почина этой выставки.

Италія. Въ семейномъ архивѣ маркиза Спинелли недавно найдены были пятнадцать томовъ писемъ къ Вазари, между прочимъ и нѣсколько писемъ Микеланджело. Важность этой находки, сдѣланной однимъ молодымъ нѣмецкимъ ученымъ, фамилія котораго по его же желанію умалчивается, вовсе не заключается въ этихъ письмахъ Микеланджело, отчасти перепечатанныхъ уже по копіямъ въ изданіи Миланези «Le lettere di Michelangiolo Buonarroti» 1875 г. Несравненно важнѣе ихъ для дальнѣйшаго изслѣдованія трудовъ Вазари письма двухъ его друзей Джамбуллари и Винченцо Боргини, которые оба принимали дѣятельное участіе въ составленіи біографій, изданныхъ Вазари. Для жизнеописанія и оцѣнки художественной дѣятельности самого Вазари окажутся очень важными два тома, содержащіе его переписку съ герцогомъ Козимо, и его записки о производствѣ работъ, что то въ родѣ художественнаго дневника. Находка эта (которая имѣла для ученаго неожиданныя послѣдствія, такъ какъ владѣлецъ архива, узнавъ о ней черезъ него самого, немедленно запретилъ ему заниматься далѣе въ архивѣ) будетъ имѣть громадное значеніе для новаго критическаго изданія біографій Вазари, которое предпринимаетъ флорентійскій издатель Сансони. Фирмою Сансони издано было въ 1878—1885 гг. пользующееся, такъ сказать, каноническимъ авторитетомъ изданіе «Vite» подъ редакціей Гаэтано Миланези. Это изданіе, извѣстное въ научной литературѣ подъ названіемъ «editio Milanesi», не слѣдуетъ смѣшивать съ болѣе старымъ, изданнымъ, въ 9 маленькихъ томахъ также подъ редакціей Миланези, издателемъ Лемоннье въ 1850-хъ годахъ, о которомъ упоминается въ художественно-исторической литературѣ подъ именемъ «editio Lemonnier». «Editio Milanesi—Sansoni» во многихъ отношеніяхъ сохранило свою цѣнность, но за послѣдніе двадцать лѣтъ прибавилось столько архивнаго и критическаго матеріала, что комментаріи Миланези нынѣ страдаютъ отъ неполноты матеріала. Весьма значительное различіе между новымъ изданіемъ Сансони и предыдущими будетъ состоять въ томъ, что въ основу его будетъ положенъ текстъ перваго изданія 1550 г., а не переработанный самимъ Вазари текстъ второго изданія 1555 г. Редакторомъ приглашенъ извѣстный историкъ искусства Джованни Поджи (Poggi); сотрудниками будутъ состоять, для каждой біографіи отдѣльно, первые спеціалисты ученаго міра. Есть надежда, что исполненіе этого плана начнется еще въ текущемъ году. Время совершенно отрицательнаго отношенія къ исторической добросовѣстности Вазари давнымъ давно минуло; сводка документальныхъ и критическихъ данныхъ, добытыхъ въ теченіе послѣднихъ десятилѣтій именно на основаніи его труда—какъ

первоисточника, является настоятельной потребностью исторіографіи италіанскаго искусства.

Дирекція галереи Венеціанской академіи усиленно занимается перевѣшиваніемъ картинъ на болѣе подходящія мѣста. Прелестная картина Париса Бордоне «Буря» выставлена теперь рядомъ съ его знаменитымъ «Рыбакомъ, передающимъ дожу кольцо св. Марка». Въ той же залѣ убрали безобразную переборку, заслонявшую собою модель группы Кановы «Геркулесъ и Лихасъ». Въ галерею поступило нѣсколько интересныхъ новыхъ пріобрѣтеній. Удалось собрать почти цѣликомъ створки органа церкви S. Maria de miracoli съ картинами Пьермаріи Пенакки (1464—1514): на внутреннихъ сторонахъ створокъ изображено было Благовѣщеніе, на наружныхъ—апостолы Петръ и Павелъ; всѣ онѣ были написаны на холстѣ. Створки находились на первоначальномъ мѣстѣ до начала XIX столѣтія. «Богородицу» перевезли тогда въ церковь S.-Francesco della Vigna, а остальныя части продали въ Англію, откуда только что вернула ихъ покупка правительства, за исключеніемъ фигуры св. Павла, безъ вѣсти пропавшей. Относительно опредѣленія второго пріобрѣтенія венеціанской галереи возникаютъ весьма оживленные споры. Картина эта изображаетъ поклоненіе новорожденному Спасителю. «Пестрыя краски всей картины», пишетъ о ней Августъ Вольфъ въ Kunstchronik: «кирпичный цвѣтъ одежды плохо нарисованной Мадонны, просвѣчивающая, какъ кажется, повсюду темно-красная грунтовка, заставляютъ каждаго признать на первый взглядъ абсурдомъ приписываніе ея Лоренцо Лотто». Однако и у Дж. А. Микіеля, такъ называемаго Anonimo Morelliano, и у Вазари встрѣчаются описанія картины Лотто, сходной съ нею во всѣхъ деталяхъ, и Вольфъ, въ заключеніе, допускаетъ возможность опредѣленія этой картины все таки произведеніемъ кисти Лотто.

Германія. Въ концѣ марта сего года скончался одинъ изъ виднѣйшихъ берлинскихъ собирателей художественныхъ сокровищъ, профессоръ политической экономіи Рихардъ фонъ Кауфманъ. Картины его собранія извѣстны всѣмъ любителямъ по роскошному изданію съ текстомъ Макса J. Фридлендера. Покойный фонъ-Кауфманъ съ рѣдкимъ пониманіемъ собиралъ старо-нидерландскія и старо-нѣмецкія картины и на ряду съ ними скульптуры изъ дерева. Однако это общее направленіе не мѣшало ему пріобрѣсти капитальную античную вещь, знаменитое подъ названіемъ «головы фонъ-Кауфмана»—лучшее изъ дошедшихъ до насъ повтореній головы Книдской Афродиты Праксителя.

Джемсъ А. Шмидтъ.

Въ Кассельскомъ музеѣ Friedricanum временно находится коллекція г. А. Фогеля, вывезенная изъ Россіи. Въ теченіе многихъ лѣтъ, живя въ Николаевѣ, г. Фогель скупалъ аттическія, эллинистическія и др. вазы, фигурки Танагра, — словомъ, всѣ предметы, которые удается добывать раскопками въ Херсонской губ. и на Черноморскомъ побережьѣ. Нѣмецкій собиратель покупалъ вещи умѣло, со вкусомъ и знаніемъ;

отличныя репродукціи лучшихъ экземпляровъ помѣщены въ апрѣльскомъ выпускѣ «Zeitschrift für bildende Kunst». Въ скоромъ времени предстоитъ распродажа этой коллекціи. Останется ли она у г. Фогеля, или попадетъ въ богатыя частныя собранія, или обогатитъ германскіе музеи—намъ безразлично, но грустно сознавать, что еще произведенія искусства ушли отъ насъ...

П. В.



НЕКРОЛОГИ

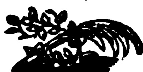
I. Егоръ Кузьмичъ Рѣдинъ.

Русская наука потеряла виднаго ученаго. 28-го апрѣля скончался въ Харьковѣ Е. К. Рѣдинъ. Уроженецъ Тифлиса (род. въ 1865 г.), Егоръ Кузьмичъ по окончаніи Новороссійскаго Университета, работалъ въ теченіе двухъ лѣтъ надъ памятниками Италіи (византійскими).

Въ Университетѣ имъ было написано въ сотрудничествѣ съ Д. В. Айналовымъ изслѣдованіе: «Кіево-Софійскій соборъ». Въ 1893 году покойный былъ назначенъ въ Харьковскій Университетъ, по каѳедрѣ исторіи изящныхъ искусствъ, гдѣ и проходила его ученая дѣятельность. Здѣсь же онъ завѣдывалъ Музеемъ древностей, куда вложено имъ масса труда и заботъ. Въ 1896 году покойный защитилъ свою выдающуюся диссертацію: «Мозаика Равеннскихъ церквей». Кромѣ того имъ были написаны: «Мозаика и фрески Кіево-Софійскаго собора», «Диптихъ Эчміадзинской библіотеки», «Рукописи съ византійскими миніатюрами въ библіотекахъ Венеціи, Милана, Флоренціи», «Половая мозаика въ церкви Св. Іоанна въ Равеннѣ», «Памяти Джіованни Баптиста де Росси», «Пластинка отъ кресла епископа Максиміана въ Равеннѣ», «Харьковская школа изящныхъ искусствъ», «Италія. Изъ писемъ къ друзьямъ», «Памятники церковныхъ древностей Харьковской губерніи», «Икона Недреманое Око», «О лицевыхъ синодикахъ», «Выставка VIII археологическаго съѣзда»; помимо этихъ статей Е. К. Рѣдинымъ была написана масса мелкихъ критическихъ статей въ «Византійскомъ Временникѣ» и другихъ изданіяхъ.

Въ расцвѣтѣ силъ и научныхъ знаній ушелъ отъ насъ рѣдкій человѣкъ и незамѣнимый ученый, лучшій другъ искусства и красоты.

Н. М.





II. А. А. Неустроевъ.

13-го апрѣля, 48 лѣтъ, скончался Александръ Александровичъ Неустроевъ. Сынъ извѣстнаго библіофила, онъ также всю жизнь свою посвятилъ изученію былого.

Въ бытность свою въ университетѣ покойный страстно увлекался музыкой, занимался въ консерваторіи и окончилъ ее по двумъ спеціальностямъ: фортепіанной игры и теоріи музыки. Двѣ книги по психологіи и эстетикѣ музыки: «Чувство и музыка» и «Происхожденіе музыки» показываютъ, какъ вдумчиво относился покойный ко всѣмъ проявленіямъ творческихъ силъ. Позже, совсѣмъ оставивъ музыку, онъ всецѣло посвятилъ себя изученію исторіи искусства.

Съ 1891 г. Неустроевъ служилъ въ Эрмитажѣ—въ качествѣ сперва причисленнаго, потомъ хранителя и, наконецъ, старшаго хранителя. Съ неутомимымъ трудолюбіемъ работалъ онъ по приведенію въ порядокъ и классификаціи Эрмитажныхъ коллекцій. Подъ его руководствомъ былъ составленъ подробный подвижной каталогъ гравюрнаго отдѣленія, множество картинъ получили наконецъ правильное опредѣленіе. Его книга «Картинная галерея И. Эрмитажа» (Спб. 1898 г.), несмотря на нѣкоторую устарѣлость литературнаго слога и пріема изложенія, до сихъ поръ служитъ отличнымъ путеводителемъ по Эрмитажу. Но главная заслуга покойнаго въ его спеціальныхъ научно-критическихъ изслѣдованіяхъ, которыя вообще такъ рѣдки въ русской-художественной литературѣ. Таковы его статьи въ «Новостяхъ» 1895 г. (о Мадоннѣ Корреджіо въ Эрмитажѣ, и критическій разборъ Эрмитажнаго каталога изд. 1893 г.), въ «Художественныхъ Сокровищахъ Россіи» 1904 г. (о собраніи герцога Лейхтенбергскаго) и множество біографическихъ очерковъ въ Словарѣ Брокгауза-Эфрона. Не менѣе драгоцѣнны его строго-научныя и всегда объективныя статьи въ иностранныхъ журналахъ: «L'Arte» и «Zeitschrift für bildende Kunst», посвященныя разбору картинъ Петербургскихъ собраній. Послѣдней работой покойнаго было прекрасное изслѣдованіе о нидерландскихъ картинахъ Академіи Художествъ, напечатанное въ «Zeitschrift für bildende Kunst» 1906 года.

Неустанно, упорно Александръ Александровичъ работалъ по изученію картинъ, находящихся въ дворцовыхъ галереяхъ Петербурга и его окрестностей, и собралъ многочисленный и драгоцѣнный матеріалъ. Со смертью Неустроева русская научно-художественная литература потеряла одного изъ тѣхъ рѣдкихъ въ Россіи людей, вся жизнь которыхъ отдана искусству.





Русскій фарфоръ

(По поводу распродажи коллекціи Н. А. Лукутина).

(N. Rothstein: Une vente de porcelaine Russe).

Въ теченіе апрѣля, въ Петербургѣ, съ аукціона продана коллекція русскаго фарфора покойнаго Н. А. Лукутина, о которой я уже писалъ на страницахъ «Старыхъ Годовъ».

Продана одна изъ большихъ коллекцій, на собираніе которой владѣльцемъ ея была затрачена масса энергіи, любви, знанія...

Впрочемъ, имя Н. А. Лукутина не будетъ забыто, благодаря снимкамъ съ принадлежавшихъ ему произведеній Императорскаго завода въ исторіи послѣдняго и каталогу его коллекціи, который останется еще на долго справочной книгой для любителей. Это цѣнный вкладъ въ нашу бѣдную литературу о русскомъ фарфорѣ.

Помимо грусти объ изчезающемъ собраніи, этотъ аукціонъ оставилъ двойственное впечатлѣніе: съ одной стороны — интересно было видѣть, хоть и въ послѣдній разъ и въ полномъ безпорядкѣ, эту большую коллекцію, съ другой — досадно, что первый періодъ русскаго фарфора былъ представленъ довольно поверхностно.



Завода Попова.
Porcelaine de Popoff.

Въ каталогѣ, составленномъ въ 1901 году, значится 15 произведеній Императорскаго завода временъ Императрицы Елисаветы и 3 того же завода времени Императора Петра III; на аукціонѣ же было 9 предметовъ (8—елисаветинскаго періода и 1 — Петра III), т. е. половина, другая половина погибла при спѣшной укладкѣ и перевозкѣ изъ Москвы въ Парижъ, куда коллекція была отправлена во время московскихъ безпорядковъ 1905 года, а также при храненіи въ ящикахъ въ Парижѣ и на обратномъ пути.

Другой пробѣлъ собранія — отсутствіе, почти полное, произведеній Гарднеровскаго завода XVIII вѣка.

Произведенія Гарднера, этого времени, не могутъ не интересовать насъ въ сильной степени, ибо о другихъ русскихъ заводахъ: «фунда-



Завода Гарднера.
Porcelaine de Gardner.

тора» первой русской фарфоровой мануфактуры Волкова, затѣмъ Никиты Жадина и Бахметьева — мы имѣемъ лишь крайне скудныя свѣдѣнія, а произведеній этихъ 3 заводовъ не сохранилось. (Завода Бахметьева сохранилось 2 тарелки).

Но вотъ наступаетъ XIX вѣкъ. Число заводовъ быстро увеличивается и, при возникновеніи нѣкоторыхъ изъ нихъ, у насъ повторяется то-же, что на западѣ сто лѣтъ передъ тѣмъ.

Какъ тамъ, такъ и у насъ производство фарфора, когда оно было вновѣ, составляло большой секретъ.

Въ Гёхстѣ (Höchst) рабочіе напоили своего хозяина Ринглера и только такимъ образомъ могли получить и списать его рецепты, которые онъ никому не показывалъ и носилъ всегда съ собою.



Завода Гарднера.
Porcelaine de Gardner.

У насъ, осенью 1802 года, въ глухую ненастную ночь два смѣлыхъ и предпріимчивыхъ крестьянина отправляются вывѣдывать какъ устроенъ таинственный заводикъ ихъ односельчанина.

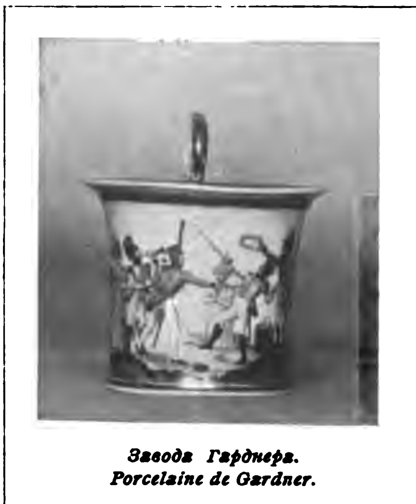
Одинъ остается сторожить, другой опускается черезъ трубу внизъ, зарисовываетъ устройство горна, похищаетъ образцы глины и другихъ составныхъ частей фарфора.

Отъ одного къ другому бѣжитъ новая волна, расцвѣтаетъ новая отрасль искусства, новая отрасль промышленности—фарфоръ.

Число заводовъ черезъ нѣсколько лѣтъ доходитъ до 56, потомъ до 70, впрочемъ, большинство самаго простого устройства.

Эти мелкіе заводы тоже бѣдно представлены въ коллекціи Лукутина.

За то, коллекція полно обрисовываетъ дѣятельность Императорскаго завода отъ Екатерины Великой до Императора Александра III (За исключеніемъ декоративныхъ вазъ Николаевской эпохи), очень полно заводы Гарднера (XIX вѣкъ) и Попова, въ меньшей степени Миклашевскаго, Терихова и Киселева, Сафронова, Батениныхъ, Всеволожскаго, Кудинова, Новаго, а также фаянсъ Поскочина и его продолжателей — всего этого вполнѣ до-



Завода Гарднера.
Porcelaine de Gardner.



Неизвѣстнаго завода.
Porcelaine de manufacture incertaine.

вольно, чтобы сдѣлать коллекцію очень интересной.

Благодаря любезному разрѣшенію баронессы Н. Г. Мейендорфъ мнѣ удалось сдѣлать снимки съ нѣкоторыхъ предметовъ коллекціи, при чемъ снимались исключительно произведенія частныхъ заводовъ и при томъ характерныя для русскаго фарфора.

Заводу Гарднера принадлежитъ рядъ фигуръ, изображающихъ русскіе типы.

Праобразомъ этихъ фигуръ, также какъ и подобныхъ имъ другихъ заводовъ, являются куклы Императорскаго завода временъ Императрицы Екатерины II, изображающія народы Россіи.

Характерною чертою гарднеровскихъ фигуръ является нѣкоторая удлиненность ихъ. (Отмѣченная еще В. И. Селезневымъ. Производство и украшеніе глиняныхъ издѣлій въ настоящемъ и прошломъ. Спб. 1894).

Часто составлялись цѣлыя группы: мужикъ на лошади, (вѣроятно, передѣланная на русскій ладъ Кендлеровская фигура Bauer zu Pferd), городничій съ просителями и много другихъ.



Завода Гарднера.
Porcelaine de Gardner.

Гарднеровскому заводу принадлежитъ также чашка съ рисункомъ, (въ родѣ Теребеневскихъ каррикатуръ), аллегорически изображающимъ 1815 годъ, также лиловая съ золотомъ чашка въ формѣ ритона.

Заводъ Попова (основанъ въ 1806 г., перешелъ къ Попову въ



Заводъ Попова: Иванъ Грозный и Годуновъ. *Porcelaine de Popoff: Jean le Terrible et le boïar Godounoff.*

1811 году), развивался и совершенствовался въ эпоху расцвѣта стиля Empire.

Какъ новый заводъ, заводъ Попова, не имѣлъ вкоренившейся рутины и съ самаго начала работалъ въ духѣ своего времени.

Издѣлія этого завода въ стилѣ Имперіи часто очень хороши и я надѣюсь къ нимъ какъ нибудь еще вернуться.

На заводѣ создавались тоже фигуры—русскіе типы, часто болѣе тонкія по работѣ и болѣе характерныя, чѣмъ гарднеровскія.

Нельзя не сказать нѣсколько словъ по поводу турчанки на верблюдѣ.

Турки, турчанки, верблюды—характерный мотивъ русскаго фарфора 30—40-хъ годовъ.

Произведенія въ этомъ родѣ мы видимъ у всѣхъ заводовъ этого времени.

Въ коллекціи кромѣ поповской турчанки: Гарднера—Турокъ и голова турка, Новаго—Голова турка (кружка) и Турокъ съ трубкой, этого же времени гарднеровская чашка, напоминающая борты шалей нашихъ бабушекъ.

Отмѣтимъ еще большую группу—Иванъ Грозный играетъ въ шашки съ Годуновымъ.

Заводу Кудинова (а не Кудрявцева), надо отнести небольшую фигурку человѣка (чисто русскаго типа) съ орломъ и золотою чашей (чернильница), очень интересную какъ по замыслу, такъ и по исполненію.

Неизвѣстному заводу принадлежитъ небольшая наивная группа—три мальчика, играющихъ въ бабки.





Завода Гарднера: Русскіе типы. *Porcelaine de Gardner: Types Russes.*



Завода Киселева:
М. С. Щепкинъ.
Porcelaine de Kissélefƒ.



Завода Кудинова.
Porcelaine de Koudinoff.

Завода Киселева (Терихов и Киселевъ) фигура, изображающая знаменитаго Щепкина.

Нельзя не упомянуть еще о заводѣ Миклашевскаго (1839 — 1862). Хотя произведенія Волокитенской мануфактуры Миклашевскаго, за исключеніемъ фигуръ—типовъ (преимущественно малороссіанъ и запорожцевъ) не являются характерными для Россіи, но они интересны потому, что часто берутъ за образцы не современныя имъ иностранныя издѣлія, а произведенія заводовъ италіанскаго Capo-di-Monte и Buen-Retiro въ Испаніи (1760—1808)— создавшихъ свой особый типъ украшеній, состоявшій изъ миѳологическихъ фигуръ, цвѣтовъ и фруктовъ en relief.

Н. А. Лукутину принадлежала также чернильница каррикатура на Поль де Кока. Преданіе говоритъ, что Миклашевскій поднесъ эту чернильницу, сдѣланную на его заводѣ, одной дамѣ, за которой ухаживалъ Paul de Kock.



Завода Миклашевскаго:
Запорожецъ.
Porcelaine de Miklachevsky.



Завода Новаго:
Турокъ съ трубкою.
Porcelaine de Novy.

Романистъ изображенъ въ видѣ пѣтуха, стоящимъ на грудѣ своихъ произведеній. Издѣлія Императорскаго завода, принадлежавшія Лукутину, очень полно описаны и воспроизведены въ исторіи этого завода, по-



Завода Миклашевскаго:
Чернильница.
(Карикатура на Поль де Кока).

Porcelaine de Miklachevsky:
Encrier.
(Caricature sur Paul de Kock).

тому снимковъ съ нихъ произведено не было; что же касается частныхъ заводовъ, то я врядъ ли ошибусь, если скажу, что не только настоящія воспроизведенія, но, вообще, какіе либо снимки не появлялись въ русской печати.

Въ заключеніе мнѣ бы хотѣлось еще разъ выразить пожеланіе открытія у насъ общественнаго хранилища русскаго фарфора, гдѣ бы можно было изучать его образцы, краски, формы, ихъ измѣненія и отличительныя свойства заводовъ и мастеровъ.

Что же касается выраженнаго мною въ февральскомъ выпускѣ «Старыхъ Годовъ» опасенія о вывозѣ русскаго фарфора заграницу, то оно не неосновательно—въ Лондонѣ, по словамъ The Connoisseur (January 1908), есть двѣ коллекціи русскаго фарфора, а сколько такихъ, о которыхъ мы еще не знаемъ!

Надо торопиться изученіемъ и собираніемъ родной старины во всѣхъ ея видахъ.

Николай Ротштейнъ.



Завода Миклашевскаго: Вазы и кувшинъ.
Porcelaine de Miklachevsky.



Заводовъ: Гарднера—голова турка, Новаго—голова турка и Гарднера—турокъ.
Porcelaine de: Gardner, Novy, Gardner.

Аукціонъ коллекціи Н. А. Лукутина продолжался 14 дней.

Цѣны, достигнутыя на немъ нельзя, въ общемъ, признать высокими. Произведенія Императорскаго завода временъ Елисаветы Петровны проданы: тарелка за 50 рублей, чернильница—75, чашка—150, табакерки—125 и 116, солонка—50 рублей.

Бисквитный бюстъ Императрицы Екатерины II достигъ цѣны 680 р., екатерининскія бѣлыя вазы (безъ марки и реставрированныя)—125 и 115 р., желтое cachepot съ видами Павловска эпохи Императора Александра I—203 р., игрушечная гостиная времени Императора Николая I—180 р., бисквитный бюстъ Императора Петра I времени императора Александра III—71 р.

Изъ произведеній частныхъ заводовъ, между прочими, проданы: группа «Иванъ Грозный и Борисъ Годуновъ» завода Попова за 200 рублей, чернильница каррикатура на Paul de Kock'a—45 р.

Нѣтъ возможности перечислить всѣ предметы (1400), но, приблизительно, цѣны опредѣлились слѣдующія: фигуры 12—20 р., тѣ же, которыя выдѣляются художественностью исполненія или которыя рѣдко встрѣчаются,—35—60 рублей; группы малыя 20—30 рублей, большія 40—75 р.

Тарелки съ пейзажной живописью: николаевскія 50—75, екатерининскія 100—125 рублей.

По низкимъ цѣнамъ проходили сервизы.

Enner.



Завода Миклашевскаго.
Porcelaine de Miklachevsky.



БИБЛІОГРАФИЧЕСКІЕ ЛИСТКИ

ВНОВЬ НАЙДЕННЫЙ РИСУНОКЪ МАСТЕРА «HAUSBUCH'»А.
(Max Geisberg: Un nouveau dessin du Maître du «Hausbuch»).

Требованіемъ, непремѣнно предъявляемымъ нами въ настоящее время къ художественному произведенію, является самостоятельность идеи; иначе—оно должно составлять духовную собственность художника. Какъ извѣстно, это требованіе было чуждо старинному искусству, и приводимый ниже примѣръ замѣчателенъ, по моему мнѣнію, именно какъ доказательство того, что отъ использованія, можно даже сказать копированія чужой работы не отказывался при случаѣ даже художникъ, нисколько не уступающій автору оригинала.

Воспроизведенный здѣсь въ половину натуральной величины рисунокъ перомъ найденъ мною въ октябрѣ 1904 года среди богатыхъ и неизслѣдованныхъ еще сокровищъ Кобургскаго замка. Онъ публикуется здѣсь впервые и, насколько мнѣ извѣстно, до сихъ поръ нигдѣ о немъ не упоминалось. Изображено на немъ поклоненіе волхвовъ. Листъ сохранился хорошо, не смотря на горизонтальный перегибъ бумаги, небольшую дырочку по серединѣ и пятно на фигурѣ Богоматери.

Какой либо отмѣтки, по которой можно было бы опредѣлить мастера, не имѣется, но я сразу былъ увѣренъ, что предо мною работа «мастера Hausbuch'а», одного изъ четырехъ величайшихъ мастеровъ въ исторіи ранней гравюры. Называется онъ такъ—пока не удалось точно установить его дѣйствительнаго имени—по главному своему труду, рукописи, украшенной рисунками перомъ, принадлежащей князю фонъ-Вальдбургъ-Вольфеггу и опубликованной Эссенвейномъ въ 1887 году. Какъ доказано уже Гарценомъ, это тотъ самый художникъ, котораго раньше называли «мастеромъ Амстердамскаго Кабинета», гдѣ хранится не менѣе 80 изъ донынѣ извѣстныхъ 90 (въ томъ числѣ 59 уникъ) его гравюръ; но это наименованіе было не особенно удачно, такъ какъ порождало неправильное мнѣніе, будто неизвѣстный мастеръ родомъ нидерландецъ, тогда какъ родину его приходится искать на среднемъ Рейнѣ, быть можетъ въ Майнцѣ или во Франкфуртѣ. Раньше его обозначали еще «мастеръ 1480 года». Дюшенъ увѣряетъ, что онъ видѣлъ эту дату на гравюрѣ его работы, которую нынѣ отыскать невозможно. Тутъ слѣдуетъ отмѣтить случайное совпаденіе, что этотъ именно годъ (1480) находится на раскрашенномъ рисункѣ перомъ, приписанномъ въ



Рисунокъ Мастера «Hausbuch»'а: Поклоненіе волхвовъ. (Кобурѣскій замокъ).
Dessin du Maître du «Hausbuch»: L'Adoration des mages. (Château du Cobourg).

1903 году Р. Валентинеромъ нашему же мастеру, въ рукописи, принадлежащей Гейдельбергской университетской библіотекѣ (Jahrb. Bd. 24 S. 291). Однако, авторство его въ данномъ случаѣ далеко не всѣми признается; вѣроятно потому, что опубликованная въ свое время Валентинеромъ фототипія не даетъ представленія о тонкости работы самаго оригинала, а можетъ быть и вслѣдствіе неосновательнаго подозрѣнія о предубѣжденности Валентинера. Во всякомъ случаѣ ни одинъ знатокъ, имѣя предъ собою оригиналъ, не станетъ сомнѣваться, что это дѣйствительно работа «мастера Hausbuch'а». По моему мнѣнію открытіе Валентинера тѣмъ болѣе важно, что имъ доказана извѣстная связь «мастера Hausbuch'а» съ дворомъ курфюрста Филиппа Пфальцскаго, чѣмъ добыта важная хронологическая дата. До сихъ поръ по изслѣдованіямъ Лерса и Л. Бера (Illustr. Historienbücher d. 15. Jahrh. 1903, S. 153) извѣстно лишь, что возникновеніе одной гравюры мастера слѣдуетъ искать до 1467 г., другой же до 1488 г. (Рядъ картинъ 1505 года, находящихся въ Майнцѣ, я не могу признать собственноручной работой «мастера Hausbuch'а»).

Хотя до сихъ поръ окончательно еще не установлено, какія изъ приписываемыхъ въ настоящее время нашему мастеру картинъ слѣдуетъ считать работами его мастерской или школы, однако алтарь въ Фрейбургѣ, описанный Лерсомъ (Jahrb. Bd. 20), и «Оплакиваніе Христа», пріобрѣтенное Верманомъ для Дрездена, не допускаютъ сомнѣнія, что «мастеръ Hausbuch'а» самъ былъ одновременно не только граверомъ, но и (вѣроятно преимущественно) живописцемъ. Соединеніе въ одномъ лицѣ этихъ двухъ отраслей искусства является существеннымъ отличіемъ его отъ предшественниковъ—граверовъ, вышедшихъ большею частью изъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ; то же самое мы видимъ у его современника, Кольмарскаго гравера Мартина Шонгауера. Гравюры «мастера Hausbuch'а» образцово опубликованы Лерсомъ въ извѣстномъ великолѣпномъ изданіи Халькографическаго общества 1893/94 г., въ которомъ воспроизведено полное собраніе его гравюръ, за исключеніемъ одного фрагмента, ставшаго извѣстнымъ лишь впослѣдствіи (Jahrb. XXIII); и прочіе его рисунки: извѣстная «Парочка влюбленныхъ» въ Берлинѣ, «Мужчина съ широкими рукавами» и «Увѣщаніе» (Jahrbuch, Bd. 25 и Bd. 26), пріобрѣтенные туда же въ 1904 и 1905 гг., наконецъ, пріобрѣтенный Лерсомъ для Дрездена портретъ принцессы Клеодолинды — являются, какъ вполнѣ доказано, произведеніями его руки, почему нѣтъ недостатка въ матеріалѣ для сравненія и для подтвержденія моей мысли, что авторомъ Кобургскаго рисунка является именно этотъ мастеръ. Къ тому же, во всѣхъ его офортахъ рисунокъ не гравированъ штихелемъ, но исполненъ холодной иглой на мягкомъ, повидимому, металлѣ (быть можетъ на оловѣ). Вслѣдствіе этого его гравюры по легкости и живости техники походятъ на рисунки карандашемъ. На Кобургскомъ рисункѣ встрѣчаются детали, повторяющіяся почти въ томъ же видѣ на гравюрахъ, напримѣръ: округлая форма головы, большіе глаза и ротъ у Мадонны (л. 28), особенно характерныя еще у другой (л. 26), рисунокъ волосъ (л. 25); стоитъ только сравнить трактовку складокъ мантіи на полу—со складками плаща на лѣвой рукѣ второго пророка

(л. 2), сидящей монахини (л. 69) или женщины съ гербомъ (л. 86). Форма дѣтскаго тѣла, похожаго на кукольное, повторяется у Христа-Младенца на листѣ 26 и особенно на изображеніяхъ дѣтей (лл. 59—61). Сапоги съ широкими отворотами у волхва точно такіе же, какъ у Св. Мартина (л. 38), и повторяются на многихъ страницахъ «Hausbuch'a» (лл. 13а, 21а, 22, 53 с); такой же, прикрѣпленный на лѣвомъ плечѣ шарфъ, имѣется на фигурѣ Венеры (л. 15а). Такимъ образомъ, мнѣ кажется, слѣдуетъ признать доказаннымъ, что авторомъ Кобургскаго рисунка можетъ быть только «мастеръ Hausbuch'a».

Нашъ рисунокъ интересенъ не по своимъ художественнымъ качествамъ, но въ связи съ гравюрой Шонгауера (Bartsch, Peintre-Graveur. VI. 122, 6). Лерсъ, въ предисловіи къ своему вышеупомянутому труду, замѣтилъ, что на одной гравюрѣ «мастера Hausbuch'a» ясно видно подражаніе мастеру-монограммисту E. S., но въ общемъ отрицаетъ вліяніе Шонгауера. Это не совсѣмъ вѣрно, такъ какъ на гравюрѣ (л. 10), изображающей поклоненіе волхвовъ, фигура старца, стоящаго на колѣняхъ, представляется вольной копіей съ гравюры Шонгауера того же содержанія, служившей также образцомъ для Кобургскаго рисунка перомъ. На обѣихъ гравюрахъ одѣяніе тождественно въ главныхъ чертахъ (не въ распредѣленіи складокъ): та же мѣховая опушка, тѣ же широкіе рукава, тотъ же гладкій плащъ, даже тотъ же поворотъ головы. Молитвенно сложенныя руки на гравюрѣ нашего мастера опущены немного ниже, за то головные уборы съ вѣнцомъ вполнѣ тождественны, если не считать гладкихъ полей на гравюрѣ «мастера Hausbuch'a». Этимъ, можно сказать, исчерпывается общность обѣихъ гравюръ; можно было бы пожалуй говорить объ использованіи того же мотива, основываясь на рисункѣ собачки съ лѣвой стороны внизу, и на томъ, какъ второй колѣнопреклоненный волхвъ приподнимаетъ крышку съ сосуда, и на поворотѣ головы вола съ правой стороны. Мадонна же, остальные два волхва, Іосифъ (отсутствующій у Шонгауера) и трактовка задняго плана— вполнѣ оригинальны.

Несомнѣнно ближе къ гравюрѣ Шонгауера подходитъ Кобургскій рисунокъ, на который однако ни въ коемъ случаѣ нельзя смотрѣть— уже вслѣдствіе иного формата—какъ на эскизъ для гравюры нашего мастера; обѣ вещи являются несомнѣнно двумя различными концепціями той же темы, причемъ въ обоихъ случаяхъ въ основѣ лежитъ одинъ и тотъ же прототипъ. На нашемъ рисункѣ фигура стараго волхва, стоящаго на колѣняхъ, та же, что у Шонгауера; разница лишь въ томъ, что тамъ руки у него молитвенно сложены, здѣсь же онъ, взявъ ручку Младенца, лобзаетъ ее. За то здѣсь онъ также при шпорахъ. Стоящій бородатый волхвъ представляетъ еще большее, доходящее до мелочей въ драпировкѣ складокъ, сходство съ оригиналомъ Шонгауера; постановка лѣвой ноги совершенно такая же, единственная разница та, что здѣсь онъ держитъ сосудъ правильно за крышку и верхнюю часть ножки, между тѣмъ какъ у Шонгауера—только за самый низъ ея. Здѣсь волхвъ держитъ сосудъ закрытымъ, тамъ же онъ приподнимаетъ крышку. Св. Іосифъ, котораго, какъ выше указано, нѣтъ у Шонгауера, изображенъ здѣсь на лѣво съ такой же четырехугольной шкатулкой, какъ и на гра-

вюрѣ нашего мастера. Наконецъ Мадонна и Младенецъ изображены съ ореолами, а Св. Іосифъ, какъ это нерѣдко замѣчается въ средневѣковомъ искусствѣ, ореола не имѣетъ.

Лерсъ въ 1893 г. уже обратилъ вниманіе на то, что техника гравюръ «мастера Hausbuch'a», скорѣе похожая на рисунокъ перомъ, дѣлаетъ маловѣроятнымъ предположеніе, будто онъ былъ золотыхъ дѣлъ мастеромъ. Это вскорѣ подтвердилось признаніемъ его авторомъ картинъ, а на Кобургскомъ рисункѣ мелочно-точнымъ подражаніемъ въ изображеніи золотыхъ сосудовъ въ рукахъ волхвовъ; сюда можно прибавить и корону на головномъ уборѣ. Золотыхъ дѣлъ мастеръ врядъ ли такъ поступилъ бы, и навѣрное скомпановалъ бы новыя формы; живописецъ же строго придерживался данныхъ образцовъ. Кромѣ того назначеніе рисунка не говоритъ за то, чтобы авторъ могъ быть золотыхъ дѣлъ мастеромъ. Вѣроятнѣе всего, этотъ рисунокъ слѣдуетъ считать эскизомъ для живописи на стеклѣ, также какъ и Дрезденскій рисунокъ, изображающій принцессу Клеоделинду, который, по Лерсу, представляетъ собой эскизъ для половинки застежки, а Шпрингеромъ, — мнѣ кажется, правильнѣе—опредѣляется какъ рисунокъ для стекла. Въ Кобургскомъ рисункѣ это представляется еще болѣе вѣроятнымъ ввиду размѣровъ листа.

Max Geisberg.



Повременныя изданія.

«Зодчій». 1908 г. №№ 15 и 16. Начало и продолженіе статьи М. Красовскаго: «Путевые наброски, Коломенское и Дьяково». Превосходные памятники русской архитектуры этихъ подмосковныхъ селъ извѣстны всѣмъ, кому дороги вопросы русскаго искусства. Авторъ въ настоящемъ очеркѣ даетъ описаніе этихъ памятниковъ и рисунки съ нихъ, и разсказываетъ свои путевыя впечатлѣнія, отмѣчая вандализмы, которымъ подвергаются у насъ художественные остатки старины.

«Золотое Руно». 1908 года № 2. Статья бар. Н. Н. Врангеля: «Миніатюры Императорскаго Эрмитажа». Забытый родъ живописи—миніатюра до сихъ поръ не имѣетъ своего историка въ Россіи; статья барона Н. Врангеля является одной изъ крайне желательныхъ. Среди произведеній иностранныхъ художниковъ-миніатюристовъ, главнымъ образомъ французовъ, пользующихся заслуженной славой, въ Эрмитажѣ хранятся работы нѣсколькихъ русскихъ почти безвѣстныхъ мастеровъ.

Интересный матеріалъ, сообщенный бар. Врангелемъ, выясняетъ ихъ значеніе. Къ статьѣ приложена двадцать одна автотипія. Выборъ, сдѣланный авторомъ, очень удаченъ, что касается исполненія репродукцій—журналу можно пожелать большей тщательности.

Чтенія въ Императорскомъ Обществѣ Исторіи и Древностей Россійскихъ при Московскомъ Университетѣ. 1908 г. Кн 1. Статья А. И. Миловидова: «Старопечатныя славяно-русскія изданія, вышедшія изъ западно-русскихъ типографій». Приложенъ списокъ изданій. Украшенныя виньетками, концовками и заглавными буквами, эти изданія служатъ отраженіемъ духовной жизни народа и его творчества. Въ отдѣлѣ «Смѣсь»—сообщенная С. Богоявленскимъ «Опись имущества, оставшагося послѣ смерти дьяка Ив. Олферьева (1700 г.)» любопытна по перечисленнымъ въ ней художественнымъ предметамъ: иконамъ, серебрянымъ пуговицамъ, серебряной посудѣ и т. д.

Н. М.



НОВЫЯ КНИГИ ЗА ГРАНИЦЕЙ.

H. Hymans: Les van Eyck.
Paris. Laurens.—24 илл.—Ц. 2 фр. 50 с.

E. Vernier: La bijouterie et la joaillerie égyptiennes.
Le Caire. Institut français d'archéologie.—Илл.—Ц. 45 фр.

Arnott and Wilson: The Petit Trianon.
London, Batsford.—In 4-o.—Илл.—3 т. по 21 ш.

R. S. Clouston: a) Sir Henry Raeburn. b) Sir Thomas Lawrence.
London, Newnes.—Илл.—Ц. по 3 ш. 6 п.

F. R. Martin: A History of Oriental Carpets before 1800.
London, Quaritch.—167 стр., in f-o; 500 илл.—Ц. 30 ф. ст.

E. Luther Cary: The Art of William Blake.
New-York; Moffat, Yard.—Илл.—Ц. 3 дол. 75 с.

A. Konstantinowa: Die Entwickelung des Madonnentypus bei Leonardo.
Strasburg, Heitz.—Илл.—Ц. 6 м.

F. X. Kraus: Geschichte der christlichen Kunst. II Bd. Ital. Renaissance.
Freiburg, Herder.—856 стр., in 8-о. Илл.—Ц. 27 м.

Offizieller Bericht über die Verhandlungen d. VIII. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses (1907).
Leipzig, Seemann.—117 стр., in 8-о.—Ц. 3 м.



МЕЛКІЯ ЗАМѢТКИ

КЪ ВОПРОСУ О ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОМЪ ВЛІЯНІИ НА ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО МОСКОВСКОЙ РУСИ.

(W. Wérétennikoff: L'influence de l'Europe sur les arts en Russie au XVII-e siècle).

Со второй половины пятидесятыхъ годовъ XVII вѣка сношенія Россіи съ западной Европой значительно усиливаются; въ 1660 году царь Алексѣй Михайловичъ вынужденъ уже послать своего постояннаго «резидента» въ Голландію, чтобы упрочить и упорядочить наши съ нею сношенія. Съ этого приблизительно времени вплоть до восьмидесятыхъ годовъ резидентомъ нашимъ голландскимъ состоялъ англичанинъ Иванъ Гебдонъ. Въ дѣлахъ Тайнаго Приказа,—въ этой личной канцеляріи царя Алексѣя Михайловича,—дошла до насъ, къ сожалѣнію не вполнѣ сохранною, переписка царя съ Гебдономъ; тутъ среди разныхъ отписокъ дипломатическаго содержанія мы встрѣчаемся съ крайне интереснымъ фактомъ: оказывается, Алексѣй Михайловичъ черезъ посредство Гебдона выписывалъ для своего обихода массу разныхъ вещей изъ западной Европы. На первомъ мѣстѣ стояли шелковыя венеціанскія матеріи, которыя обычно выбирались Гебдономъ «противъ образцоваго лоскутья, каковы посланы къ тебѣ съ сею нашею великаго Государя грамотою», какъ выражался царь въ своихъ письмахъ резиденту. Изъ этого ясно, что и до того времени въ обиходѣ царя уже были венеціанскія шелковыя ткани, разъ имѣлись ихъ образцы, а изъ одного письма узнаемъ, что ткани эти привозили въ Москву иностранные купцы, у которыхъ видимо и забирались онѣ для царскаго обихода.

Наряду съ матеріями, съ этими «виницѣйскими товарами: аксамитами, атласами и бархатами», Гебдонъ привезъ въ 1660 году въ Москву «въ 8 мѣстѣхъ ковровъ стѣнныхъ съ золотомъ и серебромъ; на нихъ—притчи царя Константина; въ 8-жъ мѣстѣхъ ковровъ безъ золота и безъ

серебра, на нихъ—притчи Филиппа Македонскаго; въ 9 мѣстѣхъ ковровъ же стѣнныхъ, на нихъ—травы». Такихъ ковровъ въ этотъ разъ было привезено 25 «мѣстъ», т. е., вѣроятно, не менѣе 25 штукъ.

Много было привозимо Гебдономъ по спеціальному приказу и хрустальной посуды; объ этихъ «сосудцахъ, судахъ и склянцахъ» встрѣчаются постоянныя въ перепискѣ упоминанія. Обычно, кажется, этотъ хрусталь покупался вмѣстѣ съ поставцами, т. е. вмѣстѣ со шкафами для него; противъ помѣты одной «ему же Ивану купить поставецъ сосудовъ хрустальныхъ» на поляхъ рукописи стоитъ замѣтка: «Иванъ Гебдонъ писалъ: купилъ онъ виницѣйскихъ поставцевъ съ судами и склянцами 10 сундуковъ», т. е. не менѣе 10 штукъ шкафовъ венеціанской работы были въ этотъ разъ привезены Гебдономъ въ Московскій дворецъ. Поставцы эти не были простыми шкафами; про одинъ изъ такихъ поставцевъ говорится, что онъ былъ «съ чеканными и рѣзными статьями».

Интересное извѣстіе встрѣчается и о чеканныхъ кубкахъ; вотъ какой заказъ однажды дается Гебдону: привезти «десять кубковъ большихъ съ кровлями чеканныхъ; на кровляхъ—травы съ разными цвѣтами, съ орлами, съ мужиками и головами; въ поддонехъ—также травы, и звѣри, и птицы, и мужики». Въ этомъ оригинальномъ описаніи не трудно узнать въ «травахъ»—акантовый и вообще растительный орнаментъ, въ «мужикахъ»—мужскія фигуры, столь часто вводимыя въ орнаментъ какъ ренессанса, такъ и болѣе поздней эпохи; въ «орлахъ» не трудно узнать вообще птицъ, а всѣ эти мотивы въ ихъ соединеніи являются очень характерными для западно-европейскаго орнамента того времени.

Такимъ образомъ изъ этого любопытнаго описанія узнаемъ, что такого рода вещи прикладного западно-европейскаго искусства не только были знакомы, но, видимо, нравились въ Московской Руси уже въ первой половинѣ XVII вѣка.

Въ заказахъ, дававшихся Гебдону, кромѣ этихъ главнѣйшихъ предметовъ, попадается много очень разнообразныхъ вещей: ложки, вилки, чашки, шкатулки, «погребцы», «латы рейтарскіе», пôсохи, перчатки, попугаи, подзорныя трубки и многое еще.

Но не только вещи ему приходилось доставлять по порученіямъ царя. Едва ли не болѣе настойчиво требовалъ Алексѣй Михайловичъ, чтобы резидентъ его нанималъ мастеровъ разныхъ на московскую службу. Еще въ началѣ пятидесятыхъ годовъ царь велѣлъ Гебдону пригласить на русскую службу «золотого и серебрянаго дѣла мастеровъ, и алмазниковъ, и рѣзцовъ по 2 человѣка самыхъ добрыхъ». Въ 1657 году Гебдонъ писалъ въ одной изъ своихъ отписокъ царю, что такихъ мастеровъ за 10 рублей жалованья въ мѣсяцъ (т. е. болѣе полутораста рублей на наши деньги) найти онъ не можетъ, такъ какъ никто не хочетъ идти на такое маленькое вознагражденіе. Въ отвѣтной своей грамотѣ Алексѣй Михайловичъ повелѣваетъ, все таки, «приговорить» по два человѣка мастеровъ каждаго рода, а жалованья давать имъ «по уговору»; можно «по пятнадцать, двадцать, тридцать, сорокъ, пятьдесятъ рублевъ на мѣсяцъ», только бы «рукодѣлье» ихъ было самое доброе.

Такія энергичныя выраженія грамоты, это повышеніе жалованья, если потребуется, въ пять разъ противъ предположеннаго въ началѣ,—все это ясно свидѣтельствуетъ о непремѣнномъ желаніи царя имѣть у себя на Москвѣ мастеровъ и «рѣзцовъ, которые бы умѣли на деревѣ и на камени рѣзать всякія фряжскія рѣзи», какъ написано въ одной грамотѣ къ Гебдону. Надо замѣтить, что требованія эти о наймѣ мастеровъ шли со стороны царя во все время его переписки съ Гебдономъ. Хотя дѣло съ наймомъ, видимо, шло туго, однако, есть указанія въ одной грамотѣ, что Гебдону удалось призвать въ Москву одного рѣзчика; это намъ указываетъ отчасти, какъ добывались тѣ иностранные мастера, о существованіи которыхъ на службѣ въ Оружейной Палатѣ есть извѣстія; а особенно важно—очевидное стремленіе царя, во что бы это ни обошлось, имѣть на Москвѣ людей, умѣющихъ рѣзать «всякія фряжскія рѣзи».

Все это, такимъ образомъ, съ достаточной опредѣленностью свидѣтельствуетъ, какъ властно уже въ первой половинѣ XVII столѣтія западно-европейское декоративное искусство вливалось въ русскую жизнь.

В. И. Вкретенниковъ.



СЛУЧАЙ ИЗЪ ЖИЗНИ ВЪ ПАРИЖѢ ПЕНСІОНЕРА АКАДЕМІИ ХУДОЖЕСТВЪ КИПРІАНА МЕЛЬНИКОВА.

(Denis Roche: Un trait de la vie à Paris du pensionnaire de l'Académie des Beaux-Arts Kipriane Melnikow).

Въ интересной статьѣ г. Трубникова, появившейся въ «Старыхъ Годахъ» подъ заглавіемъ «Пенсіонеры Академіи Художествъ» (іюль—сентябрь 1907 г., стр. 348—353), авторъ въ концѣ сожалѣетъ, что ему не удалось найти въ архивахъ ни Петербурга, ни Парижа, ни Рима болѣе подробныхъ свѣдѣній, чтобы нарисовать интересную картину жизни молодыхъ пенсіонеровъ за границей.

По счастливой случайности мнѣ попалось прошеніе, вѣроятно, написанное полиціймейстеру Парижа; оно исходитъ отъ одного изъ этихъ пенсіонеровъ и можетъ служить маленькой иллюстраціей пребыванія русскихъ художниковъ за границей. Пенсіонеръ, подписавшій прошеніе,—одинъ изъ самыхъ малоизвѣстныхъ и потому всякая подробность о немъ можетъ возбудить интересъ изслѣдователей и помочь имъ разобраться.

«Кипріанъ Ѳедосѣевичъ Мельниковъ, равно какъ Михаилъ Ивановичъ Бѣльскій и Иванъ Петровичъ Екимовъ»,—писалъ Петровъ въ «Сѣверномъ Сіяніи» (1862): «всѣ подавали надежды, какъ Шабановъ, на будущее развитіе ихъ таланта, но вслѣдствіе несчастнаго расположенія обстоятельствъ они или перестали работать, или не возвратились въ отечество, или не доживя до 30 лѣтъ—умерли».

Не смотря на мои розыски, во время моего пребыванія въ Россіи, мнѣ не удалось увидать что либо изъ работъ Мельникова ни въ публичныхъ ни въ частныхъ собраніяхъ, кромѣ миніатюры въ галереѣ гр. Строганова въ Петербургѣ. Эта миніатюра—копія съ портрета Виже-Лебрёнъ—представляетъ Софію Владиміровну Строганову, рожденную Голицыну. Она подписана «Мельниковъ» съ двумя черточками подъ именемъ, и почеркъ, какъ я тогда установилъ, совпадаетъ съ почеркомъ прошенія. (Замѣтимъ, кстати, что копія Мельникова съ портрета, писаннаго Виже-Лебрёнъ въ Россіи въ 1795 г., какъ бы противорѣчитъ вышеприведеннымъ соображеніямъ Петрова и позволяетъ думать, что ученикъ Левицкаго вернулся въ Россію и прожилъ болѣе 30-ти лѣтъ; можетъ быть онъ пересталъ заниматься живописью?).

Въ своей статьѣ г. Трубниковъ вѣрно говоритъ, что портретистъ К. Мельниковъ былъ посланъ пенсіонеромъ въ 1785 г.; нижеприведенное прошеніе относится къ 3 августа 1786 г. и въ немъ художникъ, называя себя «membre (sic!) et peintre de l'Académie de l'Impératrice de Russie», говоритъ, что пріѣхалъ изъ Петербурга въ Парижъ восемь мѣсяцевъ тому назадъ.

Онъ жилъ rue des Poulies, нынѣ rue du Louvre, по сосѣдству съ своимъ учителемъ Сюве, который, какъ сказано въ Almanach royal на 1789 г., жилъ Cour du Louvre.

Прошеніе даетъ интересную подробность парижскихъ нравовъ XVIII столѣтія и знакомитъ съ отношеніями художниковъ и моделей въ этотъ вѣкъ Манонъ Леско.

Мельниковъ заступается за дѣвушку, арестованную во время нашествія полиціи. Не примѣшивалось ли немного любви къ этому поступку? — трудно сказать. Нужно лишь замѣтить, что Мельниковъ, проживавшій прежде въ гостиницѣ de la Providence, переѣхалъ за недѣлю до ареста своей модели въ ту гостиницу de Champagne, гдѣ и она жила.

До сихъ поръ на rue du Louvre существуетъ маленькая гостиница, сохранившая это названіе—Hôtel d'Alger et de Champagne (№ 14).

Узкій домъ въ два окна—это одна изъ рѣдкихъ построекъ XVIII вѣка, уцѣлѣвшихъ на этой улицѣ; на окнахъ еще виднѣются современныя желѣзныя части. Вотъ это прошеніе; приводя его, мы сохраняемъ правописаніе подлинника.

Эта орѳографія достаточно удовлетворительна и многіе французскіе художники того же времени писали не лучше; она доказываетъ хорошую постановку преподаванія французскаго языка въ С.-Петербургской Академіи.

Почеркъ полный и закругленный; бумага прошенія верже съ золоченымъ обрѣзомъ.

Monsieur.

Permetté, je vous suplie, a un artiste menbre, et peintre, de l'Academie de L'imperatrise de Russie arrivé de St.-Petersbourg en cette ville, depuis huit mois, de Reclamer vos suffrages en faveur de Margueritte Martin qui est dans l'habitude de poser pour lui de-puis son arrivée a Paris, Pour different, ouvrage, Relatifs a son arts. Je ne cherche Point Monsieur, a suprendre votre Religion, Par la grace que je vous suplie de macorder en faveur de cette fille qui fut arrettée et conduite a St. Martin pour setre trouve logie en garnie au petit hotel de champagne ches la veuve Larue, Rue de poulies Par lèvenement d'une visite faitte dant cette maison la nuit derniere mais je me Borne a Prendre la liberté de vous observer que je encomencé des tableaux que je ne puis Paraschever sans elle et dont l'imperfection me serait très Prejudieciable si votre indulgence se Refusait aux desirs d'une etranger qui ne cherche qu'a Perfectionér son arts c'est Pourqaoy je vous suplie Monsieur; de vouloir Bien lui acorder son elargisement de la Prisont ou elle est detenue, a fin de me mettre a Portée de Remplir les engagements que j'ai pris. Je joindrai a cet acte de Bienfaisance de votre Part le profond Respect avec lequel je suis,

Monsieur

votre tres humble et très soumis
serviteur
Melnikow

Paris 3 Aout
1786.

cy devant hotel de la Providence
Rue de Poulies et actuellement
de puis 8 jours meme Rue hotel
de champagne.

Въ началѣ прошенія прибавлены служебныя отмѣтки, сперва—о поступленіи прошенія 4 августа 1786 г., потомъ краткое изложеніе факта, для облегченія важному лицу, къ которому обращено прошеніе, ознакомленіе съ нимъ.

Это краткое изложеніе, написанное какимъ нибудь секретаремъ съ красивымъ почеркомъ, какъ видно не вполнѣ точно (что часто случается въ канцеляріяхъ) передаетъ прошеніе.

Вотъ оно:

«Marguerite Martin, détenue en prison de Saint-Martin, C-re (commissaire) Hugues

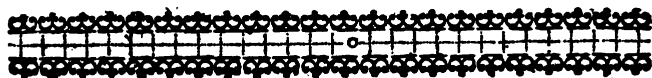
Arretée en visite de nuit par M. Prudon

M. de Melnikow demande sa liberté pour un peintre de l'académie de l'Impératrice de Russie auquel elle sert de modèle pour différents ouvrages dont il est chargé».

Каковъ былъ отвѣтъ—неизвѣстно. Можетъ быть изысканія въ нашихъ архивахъ сказали бы это. Сознаюсь, что у меня не хватило времени этимъ заняться . . . . къ тому же, развѣ въ отвѣтѣ главный интересъ?

Denis Roche.





ПОЧТОВЫЙ ЯЩИКЪ

Собирая матеріалы по исторіи русскаго искусства, я обращаюсь ко всѣмъ, кому не безразлично наше прошлое, съ просьбой сообщать мнѣ о тѣхъ памятникахъ старины, которые разсѣяны по Россіи и мало или совсѣмъ не извѣстны. Я буду особенно благодаренъ за фотографическіе снимки, хотя бы самые непритязательные, съ различныхъ церквей, старинныхъ усадебъ, памятниковъ на городскихъ площадяхъ, или на кладбищахъ, интересныхъ зданій въ губернскихъ и уѣздныхъ городахъ— Екатерининской, Александровской и Николаевской эпохи.

Адресъ: Москва, Пятницкая, Овчинниковъ пер., контора Мещериныхъ. Игорю Эммануиловичу Грабарю.

Игорь Грабарь.

ОТВѢТЫ: Грозовка. М. М. Киріакову.—Редакція Васъ очень благодаритъ за любезное предложеніе, но о томъ, воспользуется ли она Вашей мыслью—можетъ отвѣтить лишь по полученіи фотографіи.

Кіевъ. Н. С. Н-ъ.—Ваше предложеніе очень любезно, но, къ сожалѣнію, совершенно непріемлемо. Иллюстраціи къ статьѣ на интересующую Васъ тему не выдержатъ даже самой снисходительной цензуры, а для любителей есть спеціальныя изданія.

Дрезденъ. Е. А. Г-ъ.—Всѣ свѣдѣнія о выставкѣ «Старыхъ Годовъ» Вы можете находить въ хроникѣ, начиная съ этого выпуска.

Подписчику П. Сычеву.—Въ дополненіе къ нашему отвѣту Вамъ въ февральскомъ выпускѣ, можемъ теперь обратить Ваше вниманіе на новую роскошную книгу по интересующему Васъ вопросу:

«Antoine Stradivarius, sa vie et son oeuvre (1644 — 1737)», par W. Henry Hill, Arthur F. Hill, F. S. A. et A. E. Hill. Paris, 1907.

А. А. М-ву.—Редакція вполнѣ съ Вами согласна и глубоко возмущена послѣдней порчей Лѣтняго сада. О ней мы пишемъ въ хроникѣ. Къ сожалѣнію, мы безсильны помочь,—но если бы культурное общество сплотилось въ протестѣ противъ подобныхъ оскорбленій красивой старины, вѣроятно удалось бы пресѣчь безразличіе (или коммерческую ретивость) администраціи. Чье имя связать съ этимъ новымъ вандализмомъ—мы еще не знаемъ, но смѣемъ увѣрить, что оно не погибнетъ безвѣстно.



Редакторъ-Издатель П. П. Вейнеръ.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

для любителей искусства и старины

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА 1908 ГОДЪ.

Во второмъ году изданія «Старые Годы» выходятъ, слѣдуя той же программѣ и въ томъ же объемѣ, при участіи слѣдущихъ сотрудниковъ:

Александръ Н. Бенуа, Ѳ. Г. Беренштамъ, Wilhelm Bode (Берлинъ), J. de Bosschère (Антверпенъ), Ю. Д. Бѣляевъ. П. П. Вейнеръ, Adolfo Venturi (Римъ), L. Venturi (Римъ), В. И. Веретенниковъ, В. А. Верещагинъ, бар. Н. Н. Врангель, Fierens Gevaert (Брюссель), Max Geisberg (Дрезденъ), J. v. d. Gheyn (Брюссель), В. В. Голубевъ, Adolf Gottschewsky (Флоренція), Georg Gronau (Флоренція), Jean Guiffrey (Парижъ), Игорь Э. Грабарь, Loÿs Delteil (Парижъ), Léon Deshairs (Парижъ), С. П. Дягилевъ, G. Geffroy (Парижъ), R. Kœchlin (Парижъ), Н. П. Кондаковъ, Е. Ф. Коршъ, В. Я. Курбатовъ, Э. Э. Ленцъ, Н. П. Лихачевъ, Н. Е. Макаренко, Сергѣй Маковскій, Pierre Marcel (Парижъ), L. de Maeterlinck (Гентъ), Richard Muther (Бреславль), А. В. Орѣшниковъ, R. Petrucci (Брюссель), R. P. Pirling, Pol de Mont (Антверпенъ), Н. К. Рерихъ, Н. И. Романовъ, А. А. Ростиславовъ, Denis Roche (Парижъ), П. П. Семеновъ-Тяншанскій, П. К. Симони, Н. В. Соловьевъ, А. И. Сомовъ, А. А. Спицынъ, Н. Г. Тарасовъ, С. Н. Тройницкій, А. А. Трубниковъ, В. К. Трутовскій, А. И. Успенскій, бар. А. Е. Фелькерзамъ, Max Friedländer (Берлинъ), Pascal Forthuny (Парижъ), С. С. Шайкевичъ, Джемсъ А. Шмидтъ, И. А. Ѳоминъ, П. Д. Эттингеръ, Н. Н. Яковлевъ, А. И. Яцимирскій и мн. др.

ЦѢНА 6 РУБЛЕЙ ВЪ ГОДЪ, СЪ ДОСТАВКОЮ И ПЕРЕСЫЛКОЮ—6 РУБ. 60 КОП. За границу—20 франковъ. Въ розничной продажѣ цѣна номера—1 рубль. Разсрочка допускается слѣдующая: при подпискѣ—3 руб. 60 коп. и къ 15 мая—3 руб.

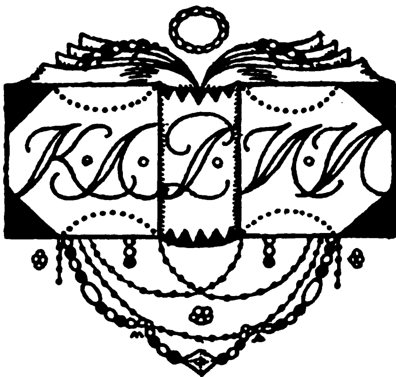
Подписка принимается: въ С.-Петербургѣ—въ конторѣ редакціи (Соляной пер., 7) и въ книжныхъ магазинахъ: Вольфа, Мелье, «Новаго Времени», Клочкова и Митюрникова; въ Москвѣ—въ книжныхъ магазинахъ Вольфа, «Новаго Времени», Тихомирова и Шибанова.

Соотвѣтственно почтовымъ правиламъ заявленія о неполученіи номера принимаются въ редакціи въ теченіи 3-хъ недѣль со дня выхода номера.

От 1907 года въ Редакціи осталось лишь ограниченное количество экземпляровъ лѣтняго выпуска (№ 7—9), которые можно получать по ПЯТИ РУБЛЕЙ.

Редакціонный Комитетъ: Алекс. Бенуа, В. А. Верещагинъ, баронъ Н. Н. Врангель, I. I. Леманъ, С. К. Маковскій, С. Н. Тройницкій и А. А. Трубниковъ.

Редакторъ-Издатель П. П. Вейнеръ.


КЛРИИ

Типографія «Сиріусъ». С.-Петербургъ, Соляной пер. 7.



ИЛЛЮСТРАЦІИ

ILLUSTRATIONS

Воспроизведенныя виньетки—изъ книгъ:

На стр. 249 и 294 (внизу)—M. T. Ciceronis epist. ad familiares, Ioh. Minellii, 1738.
» 249 (буква E)—M. T. Ciceronis ad Herennium Rhetoricorum, J. G. Graevii, Lugduni, 1761.
» 257—Selecta Latini sermonis exemplaria, P. Chompré, 1756.
» 257 (буква O) и 309—Relationi del Cardinale Bentivoglio, Venetia 1667.
» 263, 264 (буква M), 273, 293 (внизу), и 312 (вторая) Q. Horatii Flacci, Eclogae, W. Baxter, Lipsiae, 1752.
» 280—De Levens-Beschryvingen der Nederl. Konstschilders, Weyermann. 1729.
» 281 (вверху), 307—Histoire de Polybe, V. Thuillier, Amsterdam. 1774.
» 282 (первая), 302—P. Vergilii Maronis opera omnia, Fr. Taubmanni, 1618.
» 282 (вторая), 312 (первая),—Ioh. G. Essig. Einleitung zur Welthistorie, 1773.
» 282 (внизу)—изд. Пл. П. Бекетова.
» 285, 295—Ioh. Fr. Noltenii, Lexicon Latinae Linguae, Stralsundiae, 1780.
» 288—Россійскій Ѳеатръ при Имп. Акад. Наукъ. Спб. 1787.
» 294 (вверху)—Dares Phrygius de bello Trojano, Lublini, 1748.
» 311—Q. Curtius Rufus, v. d. Leben Alexander des Grossen. Frankf. a. M. 1799.

СТАРЫЕ ГОДЫ

ЕЖЕМѢСЯЧНИКЪ

для любителей искусствъ и старины.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1908 ГОДЪ.

Цѣна годовой подписки: съ доставкой въ Россіи — 6 р. 60 к., безъ доставки—6 р.; за границу 20 франковъ.

Въ розничной продажѣ цѣна этого выпуска 1 р.

Контора редакціи: Спб. Соляной пер., 7. (Тип. «Сиріусъ»).

